A propos de ce livre

Ceci est une copie numérique d'un ouvrage conservé depuis des générations dans les rayonnages d'une bibliothèque avant d'être numérisé avec précaution par Google dans le cadre d'un projet visant à permettre aux internautes de découvrir l'ensemble du patrimoine littéraire mondial en ligne.

Ce livre étant relativement ancien, il n'est plus protégé par la loi sur les droits d'auteur et appartient à présent au domaine public. L'expression "appartenir au domaine public" signifie que le livre en question n'a jamais été soumis aux droits d'auteur ou que ses droits légaux sont arrivés à expiration. Les conditions requises pour qu'un livre tombe dans le domaine public peuvent varier d'un pays à l'autre. Les livres libres de droit sont autant de liens avec le passé. Ils sont les témoins de la richesse de notre histoire, de notre patrimoine culturel et de la connaissance humaine et sont trop souvent difficilement accessibles au public.

Les notes de bas de page et autres annotations en marge du texte présentes dans le volume original sont reprises dans ce fichier, comme un souvenir du long chemin parcouru par l'ouvrage depuis la maison d'édition en passant par la bibliothèque pour finalement se retrouver entre vos mains.

Consignes d'utilisation

Google est fier de travailler en partenariat avec des bibliothèques à la numérisation des ouvrages appartenant au domaine public et de les rendre ainsi accessibles à tous. Ces livres sont en effet la propriété de tous et de toutes et nous sommes tout simplement les gardiens de ce patrimoine. Il s'agit toutefois d'un projet coûteux. Par conséquent et en vue de poursuivre la diffusion de ces ressources inépuisables, nous avons pris les dispositions nécessaires afin de prévenir les éventuels abus auxquels pourraient se livrer des sites marchands tiers, notamment en instaurant des contraintes techniques relatives aux requêtes automatisées.

Nous vous demandons également de:

+ *Ne pas utiliser les fichiers à des fins commerciales* Nous avons conçu le programme Google Recherche de Livres à l'usage des particuliers. Nous vous demandons donc d'utiliser uniquement ces fichiers à des fins personnelles. Ils ne sauraient en effet être employés dans un quelconque but commercial.

+ *Ne pas procéder à des requêtes automatisées* N'envoyez aucune requête automatisée quelle qu'elle soit au système Google. Si vous effectuez des recherches concernant les logiciels de traduction, la reconnaissance optique de caractères ou tout autre domaine nécessitant de disposer d'importantes quantités de texte, n'hésitez pas à nous contacter. Nous encourageons pour la réalisation de ce type de travaux l'utilisation des ouvrages et documents appartenant au domaine public et serions heureux de vous être utile.

+ *Ne pas supprimer l'attribution* Le filigrane Google contenu dans chaque fichier est indispensable pour informer les internautes de notre projet et leur permettre d'accéder à davantage de documents par l'intermédiaire du Programme Google Recherche de Livres. Ne le supprimez en aucun cas.

+ *Rester dans la légalité* Quelle que soit l'utilisation que vous comptez faire des fichiers, n'oubliez pas qu'il est de votre responsabilité de veiller à respecter la loi. Si un ouvrage appartient au domaine public américain, n'en déduisez pas pour autant qu'il en va de même dans les autres pays. La durée légale des droits d'auteur d'un livre varie d'un pays à l'autre. Nous ne sommes donc pas en mesure de répertorier les ouvrages dont l'utilisation est autorisée et ceux dont elle ne l'est pas. Ne croyez pas que le simple fait d'afficher un livre sur Google Recherche de Livres signifie que celui-ci peut être utilisé de quelque façon que ce soit dans le monde entier. La condamnation à laquelle vous vous exposeriez en cas de violation des droits d'auteur peut être sévère.

À propos du service Google Recherche de Livres

En favorisant la recherche et l'accès à un nombre croissant de livres disponibles dans de nombreuses langues, dont le français, Google souhaite contribuer à promouvoir la diversité culturelle grâce à Google Recherche de Livres. En effet, le Programme Google Recherche de Livres permet aux internautes de découvrir le patrimoine littéraire mondial, tout en aidant les auteurs et les éditeurs à élargir leur public. Vous pouvez effectuer des recherches en ligne dans le texte intégral de cet ouvrage à l'adresse `http://books.google.com`

La musique sacrée dans l'Église reformée de France

Daniel Courtois

Digitized by Google

The
New York Public Library
* * *
Purchased from funds
granted by the
Carnegie Corporation
of New York

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

10.3a

La Musique Sacrée

DANS

L'ÉGLISE RÉFORMÉE DE FRANCE

THE NEW YORK
PUBLIC LIBRARY
ASTOR, LENOX AND
TILDEN FOUNDATIONS

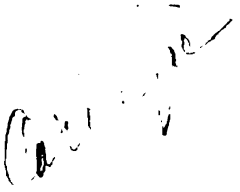
Ce qu'elle a été.
Ce qu'elle est. — Ce qu'elle devrait être.

PAR

DANIEL COURTOIS
PASTEUR

PARIS
LIBRAIRIE FISCHBACHER
SOCIÉTÉ ANONYME
33, RUE DE SEINE, 33
1888

Digitized by Google



Digitized by Google

LA

Musique Sacrée

DANS

L'ÉGLISE RÉFORMÉE DE FRANCE

Digitized by Google

STRASBOURG, TYPOGRAPHIE DE G. FISCHBACH

Digitized by Google

La Musique Sacrée

DANS

L'ÉGLISE RÉFORMÉE DE FRANCE

Ce qu'elle a été.

Ce qu'elle est. — Ce qu'elle devrait être.

PAR

DANIEL COURTOIS

PASTEUR

NEW YORK PUBLIC LIBRARY

PARIS

LIBRAIRIE FISCHBACHER

SOCIÉTÉ ANONYME

33, RUE DE SEINE, 33

1888

Digitized by Google

THE NEW YORK
PUBLIC LIBRARY
663625 A
ASTOR, LENOX AND
TILDEN FOUNDATIONS
R 1933 L

Digitized by Google

LA MUSIQUE SACRÉE

DANS L'ÉGLISE RÉFORMÉE DE FRANCE

INTRODUCTION

En offrant ce travail au public, nous cédons à un besoin de cœur.

Nous avons toujours souffert et nous souffrons encore aujourd'hui, plus vivement que nous ne saurions le dire, de voir le chant sacré si peu en honneur au sein de notre Protestantisme français. — Qu'on nous pardonne un douloureux aveu : nous avons visité un grand nombre d'Églises de notre pays; dans toutes, on chante nos cantiques et nos psaumes, et plusieurs se piquent de les exécuter avec quelque relief; pourtant nous n'en pourrions pas citer *dix* qui, à notre connaissance, le fassent convenablement. Nous n'entendons pas : artistement, nous voulons seulement dire : décemment.

C'est pénétré de la conviction qu'il y a là un mal, un mal très réel, dont, tous, nous souffrons, dont nos Églises souffrent et dont nos pasteurs se plaignent tout en se

Digitized by Google

reconnaissant incompétents ou impuissants à le combattre, que nous avons été conduit à chercher les racines et les causes du mal, et en les trouvant, à faire un effort pour mettre pasteurs et laïques à même de remédier à ce fâcheux état de choses.

Le chant sacré est, si nous pouvons ainsi dire, le thermomètre de la vie d'une Église: c'est le seul moyen qu'aient, dans notre forme du culte réformé, les fidèles de participer à l'édification commune, c'est donc au premier chef l'une des institutions capitales de notre culte. Nos pères, les Huguenots, l'avaient bien compris et si, dans l'histoire, il est tel acte de courage, telle hardie confession de leur foi qui nous enthousiasme pour ces géants et nous les fait d'autant plus admirer que nous les estimons à la mesure de notre petite taille, nous ne trouvons peut-être chez eux rien de plus grand dans sa simplicité que cet acte héroïque de chanter les psaumes pendant ces assemblées de fidèles qui se réunissaient à l'ombre des forêts, au désert, ou en mer, ces trois infinis qui ne réussissaient pas toujours à protéger, même en les enveloppant de leur manteau immense, nos pieux ancêtres des incursions cruelles de la mission bottée.

Nous n'avons, grâce à Dieu, plus besoin, pour chanter les louanges du Très-Haut, d'aller demander au désert une sécurité que ne rencontraient jamais nos aïeux, nous pouvons le faire librement; nous serions donc bien coupables, si nous ne le faisions avec plus de zèle: prenons garde, car on pourrait, non sans apparence de raison, trouver que l'infirmité de notre chant est le reflet de la faiblesse de notre foi.

Digitized by Google

Toutefois, il est une objection que font, avec un légitime fondement, ceux-là mêmes qui déplorent le plus vivement le marasme où se traîne notre Musique sacrée. «Nous n'avons, disent-ils, aucun recueil de cantiques satisfaisant. Au lieu d'en avoir un seul bon, nous en avons une infinité de médiocres....» Je regrette plus que quiconque cette indigente abondance : j'ajouterai que c'est là la vraie cause de notre faiblesse. Nous avons trop de recueils pour qu'aucun soit bon, et tant que nous n'aurons pas pour notre chant sacré une sorte de *Canon* tout aussi respecté que celui de nos livres saints, notre chant restera flottant et inerte comme il l'est aujourd'hui.

Ouvrons, en effet, deux ou trois des recueils les plus en usage parmi nos Églises, les *Psaumes et Cantiques*, je suppose, les *Chants chrétiens* et le Recueil des Églises luthériennes : je défie qu'on y rencontre un seul morceau, cantique ou psaume qui soit identique dans les trois volumes; les chants les plus admirables et les plus incontestés n'ont point échappé à la griffe des manipulateurs de notre musique religieuse qui les ont tous défigurés. Nous pouvons affirmer, sans rien exagérer, qu'à l'heure qu'il est, en France, il n'est pas une église où dans la même journée du dimanche, à une heure peut-être d'intervalle, au catéchisme et au service, le même cantique indiqué, fût-ce l'inimitable hymne de Luther, soit chanté de la même manière.

Ceux qui sont tant soit peu versés dans la connaissance de la musique peuvent, à la rigueur, s'accommoder de ces divergences, mais le catéchumène qui pendant bien des années de son enfance a appris à chanter tel psaume ou

Digitized by Google

tel cantique, dans un ton et dans une mesure donnés, et, qui, admis dans l'Église, y entend chanter ce même cantique d'une tout autre façon, est naturellement dérouté; il se croit dans son tort de ne pouvoir chanter avec l'assemblée ce morceau qu'il connaît si bien, et sans se rendre compte de ce qui cause son embarras, il se tait. — Ou bien il ne s'aperçoit de rien, chante l'hymne comme il l'a toujours chantée, et on s'étonne ensuite qu'il n'y ait pas plus d'unité dans le chant de l'assemblée. — Les incompréhensibles divergences de nos recueils de cantiques telle est donc, à notre sens, l'une des principales causes de défaillance de notre chant. Constater ces divergences, en expliquer les causes, pour autant que le sens commun peut y avoir part, et reconstituer le texte original, ou à défaut le plus raisonnable de quelques-uns des cantiques les plus abîmés, essayer, par l'historique que nous esquisserons du chant religieux en France, d'intéresser les fidèles de nos églises à cette question si captivante de la Musique sacrée, tel est le but que nous nous proposons dans cet ouvrage (1).

Puisse Celui sous le regard et à la gloire Duquel ces pages veulent avoir été écrites, accomplir sa force au travers de l'infirmité de l'auteur!

(1) Notre point de vue spécial est celui de la musique; pour les paroles, le lecteur trouvera, sur cette question du cantique, des détails dans une brochure publiée en 1883 à Genève par M. A. Atger, sous ce titre: *Histoire et rôle des cantiques dans les églises réformées françaises.*

Digitized by Google

CHAPITRE PREMIER

LES PREMIERS CHANTS DE L'ÉGLISE — L'ŒUVRE D'AMBROISE LA NOTATION NEUMATIQUE

Avant d'aborder le sujet central de ce travail, il est nécessaire de dire en quelques mots ce que fut le Chant sacré aux origines de l'Église.

Le Nouveau Testament ne nous donne que peu d'indications à cet égard, et encore les mentions qu'il fait du chant des fidèles sont-elles brèves et peu explicites. Par la plume de deux de ses évangélistes, Matthieu et Marc, qui relatent dans des termes absolument identiques le même fait, il nous apprend que Jésus et ses disciples, ὑμνήσαντες, ἐξῆλθον εἰς τὸ ὄρος τῶν ἐλαιῶν (1). D'autre part, saint Paul, et après lui saint Jacques, recommandent aux fidèles de chanter des cantiques et des hymnes (1 *Cor.* XIV, 26; *Ephés.* V, 19; *Coloss.* III, 16; *Jacques* V, 13) et saint Jean dans l'Apocalypse emploie les mêmes termes. Paul et Silas dans la prison chantent aussi un cantique (*Actes* XVI, 25).

Pline dans sa correspondance à Trajan dit :

(1) *Matth.* XXVI, 30. *Marc* XIV, 26. Le verbe ὑμνέω, dans le grec classique, a surtout le sens de : chanter, célébrer par des chants; par extension et surtout en poésie il peut signifier : vanter, louer; mais nulle part nous ne le trouvons avec cette signification dans le Nouveau-Testament, où il veut toujours dire : chanter un cantique d'actions de grâce le plus souvent, parfois d'intercession.

Digitized by Google

«*Christiani soliti sunt, stato die, ante lucem convenire carmenque Christo quasi deo dicere secum invicem.*»

Le chant a donc été une des premières manifestations de l'adoration chrétienne. Nous n'avons malheureusement aucun document digne de foi sur la nature de ces chants des premiers fidèles (1). Nous savons seulement que c'était un chant de toute l'assemblée : bientôt, à mesure que la barrière entre clercs et laïques se dressera tous les jours plus hérissée et plus infranchissable, le peuple perdra ses droits et le chant restera l'apanage du clergé.

Pendant les trois premiers siècles de l'Église, aucun de ses conducteurs n'eut le loisir de s'occuper d'une organisation sérieuse du chant ecclésiastique. Il nous faut attendre

(1) M. Félix Clément, dans son savant ouvrage sur la Musique, affirme catégoriquement :

« Le premier chant des Chrétiens fut celui des psaumes. En effet, les apôtres et leurs disciples les plus immédiats avaient les habitudes religieuses de leur pays. Les Saintes-Écritures leur étaient familières comme à tous les Juifs. Aucune prescription des Évangiles et de la foi nouvelle n'interdisait les chants composés ou institués par David et par Salomon. Les témoignages les plus autorisés prouvent que ce sont ces mêmes chants que les Chrétiens ont conservés. Ce sont là les monuments les plus antiques de la musique et les moins contestables. »

Nous regrettons vivement de n'être pas de l'avis de M. Félix Clément, mais rien, au contraire, ne nous paraît plus contestable. Le texte même du Nouveau-Testament, tel que nous l'avons vu plus haut, s'élève contre cette hypothèse du chant des Psaumes par les premiers Chrétiens. De même le passage cité de la lettre de Pline le Jeune à Trajan. Le terme *Carmen Christo* ne peut évidemment s'appliquer aux Psaumes de David. Ce que nous inclinons beaucoup plus volontiers à croire, c'est que les Chrétiens des premiers siècles chantaient des sortes de doxologies à Jésus-Christ, qui, sur les airs de la Synagogue, qui, sur les mélopées des odes grecques. Le chant des Psaumes n'est venu que plus tard.

Digitized by Google

jusqu'en 384 pour assister à un travail de ce genre. Ce fut Ambroise, archevêque de Milan, qui l'entreprit.

Quels étaient les chants usités à l'époque d'Ambroise? Nous l'avons dit, c'étaient des hymnes grecques pour la plupart mêlées de quelques mélodies de la Synagogue; mais tout cela devait être passablement informe, car jusqu'à Ambroise, seuls les pères de l'Église, les docteurs et les évêques, avaient travaillé à la confection de la liturgie ecclésiastique. Ambroise s'efforça de systématiser les éléments un peu confus du chant religieux à son époque, et son œuvre fut véritablement une œuvre créatrice.

Au point de vue musical, le seul qui nous intéresse particulièrement ici, Ambroise adopta quatre des modes grecs: le *Dorien*, le *Phrygien*, le *Lydien* et le *Mixolydien* (1). Les textes liturgiques furent appropriés à chacune de ces quatre échelles tonales. Sans doute, la variété des intonations n'était pas très riche, mais néanmoins les quelques spécimens qui nous restent du chant ambrosien nous permettent de constater à quelle majestueuse simplicité il s'élevait et quels saisissants effets devaient être obtenus par ces débiles moyens.

Ce fut Grégoire le Grand (590) qui, le premier, composa un Antiphonaire aujourd'hui perdu. Cet Antiphonaire devait offrir une double notation en neumes et en lettres. Ceci nous apporte un précieux renseignement sur la ma-

(1) La réunion de ces quatre modes comprenait environ six notes, soit: *mi*, *fa*, *fa* ♯ (dorien), *sol*, *sol* ♯ (lydien) et *la*. Ces quatre modes d'Ambroise sont les *authentiques:* il y en a quatre autres appelés *plagaux*, parce qu'ils sont dérivés des authentiques et qu'on désigne sous les noms d'*hypodorien*, *hypophrygien*, *hypolydien* et *hypomixolydien*.

Digitized by Google

nière de noter ou plutôt de figurer par écrit la musique à cette époque (1).

Le premier système de notation musicale fut en effet celui des Neumes. Il fut introduit, d'après M. F. Clément, au moment où les liturgies chrétiennes furent établies dans l'Asie-Mineure. La notation neumatique est très probablement due aux Lombards, qui, pendant les deux siècles que dura leur domination en Italie, répandirent et les faibles connaissances harmoniques qu'ils possédaient et les premières notions d'une notation musicale qui fut certainement l'origine de celle dont on se sert aujourd'hui.

Il n'appartient pas à la nature d'un travail tel que celui-ci d'entrer dans les différentes discussions qui se sont élevées sur la question si obscure des neumes ; nous

(1) La plus grande obscurité règne sur l'étymologie de ce terme. Ceux qui veulent lui donner pour racine un mot grec, ont hésité entre les trois suivants :

1° πνεῦμα, « souffle, esprit », et alors le mot *neume* signifierait : inspiration. D'après M. Félix Clément, les gnostiques latins n'auraient pas trouvé d'autre explication à donner qu'une sorte d'élan de l'âme impuissante à exprimer par des paroles les sentiments, et proférant des sons inarticulés.

2° νεῦμα ; qui veut dire : « signe, témoignage approbatif ». Le neume serait alors le signe désignant un son musical et par extension le morceau de musique, ensemble de ces signes.

3° νόμος, « règle, loi », le neume est la phrase musicale ordonnée, soumise à des lois, etc.

Toutes ces étymologies nous paraissent ou forcées ou invraisemblables. Nous inclinerions beaucoup plus volontiers à croire, ce qui semble d'ailleurs avoir été l'avis de saint Augustin et de Odon de Cluny, que le mot *neume*, de πνεῦμα, souffle, désignait l'ensemble des notes, la vocalise, si on veut, qui était dite d'une seule haleine par le chanteur dans un morceau liturgique.

Digitized by Google

dirons seulement que ces neumes ont puissamment contribué à l'organisation du chant liturgique dans les différents pays de la chrétienté. — En France, cette organisation remonte à Pépin le Bref, mais elle ne fut définitive que sous Charlemagne, qui fit venir de Rome, où la tradition grégorienne avait été fidèlement conservée, des chantres qui devaient former dans les écoles de chant établies à Metz et à Soissons une génération de musiciens sacrés (1).

C'est ainsi que nous trouvons, au neuvième siècle, le chant grégorien intronisé en France.

Ce chant fut un progrès, mais il eût dû rester un progrès et non devenir une institution : c'est là ce qu'on n'a pas su comprendre, et il semble étrange, en vérité, qu'à l'heure présente il y ait encore des musiciens distingués qui puissent assumer la responsabilité de soutenir la cause du chant grégorien (2).

(1) Nous trouvons dans les annales du temps, rédigées par le moine d'Angoulème, une anecdote curieuse qui montre bien les difficultés que rencontrait en France l'organisation de la musique religieuse.

Pépin le Bref, nous l'avons dit, avait fait un effort dans ce sens; le pape Étienne lui avait envoyé en 754 des chantres et, ensuite, le pape Paul Ier des antiphonaires. Lorsque Charlemagne, en 787, alla célébrer les fêtes de Pâques à Rome, il emmena les chantres de la chapelle pour leur faire prendre des leçons auprès de ceux de Rome. Mais les chantres romains, jaloux de la tradition et de la véritable science du chant sacré, qu'ils prétendaient tenir de Grégoire le Grand, bafouèrent les chantres de Charlemagne, les traitant de « rustres, d'ignorants et de sauvages bestes ». Le roi Charles dit alors à ses chantres : « Quelle est, à votre avis, l'eau la plus pure, celle qu'on prend à la source vive ou celle des ruisseaux qui en sont éloignés? » Ils répondirent que c'était celle de la source, tandis que celle des ruisseaux était d'autant plus altérée et bourbeuse qu'elle venait de plus loin. « Remontez donc à la source de saint Grégoire, dit le roi, car c'est vous qui avez corrompu le chant. »

(2) Entre autres M. Félix Clément.

Digitized by Google

Peut-être faut-il chercher la raison de ce dommage considérable qu'a causé le plain-chant au développement de la musique religieuse pendant plus de huit siècles, dans le fait de cette rudesse de gosier, de cette *barbarie* que reprochaient les chantres italiens aux chantres gaulois de Charlemagne. Quoi qu'on en puisse dire, le tempérament français, même à l'heure qu'il est, — nous le constatons à regret, — n'est pas musicien. L'Italie, à cet égard, a été, dès l'origine, la grande éducatrice musicale de l'Europe, et il est curieux de constater qu'elle soit actuellement évincée par l'Allemagne, qui fut, aux huitième et neuvième siècles, sa plus rebelle élève.

CHAPITRE II

LE CHANT SACRÉ AU MOYEN AGE — LES SÉQUENCES

Après ce que nous avons dit du chant grégorien, il serait fastidieux et monotone de suivre pas à pas ses développements pendant le moyen âge. Nous nous bornerons à relever simplement l'importance que prirent les *Séquences*, qui appartiennent à sa plus belle époque, de Philippe-Auguste à Saint-Louis. Elles marquent un important progrès dans la musique religieuse, progrès qui s'est poursuivi, on peut l'affirmer, jusqu'à nos jours.

Avant leur apparition, on ne comptait, en effet, que cinq sortes de chants qui fissent partie de la liturgie canonique, c'étaient :

1° Les chants du Rituel et du Pontifical (Préfaces, Bénédictions, etc.).

Digitized by Google

2° Les chants *communs* (*Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, Agnus*) et différentes antiennes pour les temps de l'année.

3° Les Psaumes sur les huit tons et leurs variantes.

4° Les Antiennes du *Vespéral* correspondant à ces tons.

5° Les Hymnes et les Cantiques.

Les séquences qui sont parvenues jusqu'à nous n'ont pas toutes fait partie de la liturgie officielle, et pourtant il en existe plusieurs centaines de très remarquables. Les plus connues : le *Dies iræ*, le *Lauda Sion*, le *Stabat Mater*, le *Veni, sancte Spiritus*, suffisent à consacrer leur mémoire et à les classer pour plusieurs parmi les purs chefs-d'œuvre de la musique religieuse.

Ces séquences, dont l'origine remonte au onzième siècle, étaient primitivement des morceaux qui, la plupart du temps, avaient pour objet d'exciter à l'enthousiasme et à la célébration de telle ou telle fête de l'année : c'est dire qu'on ne les exécutait pas à l'office des dimanches ordinaires; elles étaient seulement destinées à encourager les chrétiens à exhaler dans leurs chants les sentiments qui les animaient aux époques fériées de l'année. Comme les drames liturgiques étaient alors fort en honneur dans l'Église, il y avait plusieurs séquences pour chacun d'entre eux. Elles sont écrites dans la langue de la basse latinité, en vers d'un nombre de pieds déterminé et avec rimes, comme on peut en juger par le commencement de la séquence pour la fête de l'Immaculée Conception que nous reproduisons ici :

Dies leta celebretur
In qua pia recensetur
Marie conceptio.

Felix quidem est conceptus
Per quem mundus est adeptus
Salutis remedia.

Digitized by Google

Cujus laudes prosequamur	Hanc prophete predixerunt
Quia tanto gratulamur	Patriarche recenserunt
Dei beneficio.	Inspirantur gratia.

On remarquera l'assonance du premier vers avec le second et celle des troisièmes vers entre eux. Ce mode de rime se retrouve souvent dans les séquences, surtout chez Adam de Saint-Victor, l'auteur d'un grand nombre d'entre elles. Ces séquences étaient chantées sur des morceaux de plain-chant usités déjà dans la liturgie, et afin de rappeler aux fidèles la mélodie et le rythme d'une séquence, les poètes empruntaient le premier vers ou les premiers mots du morceau qu'ils imitaient (1).

CHAPITRE III

LES ORIGINES DE L'HARMONIE

Après avoir ainsi esquissé ce que fut la Musique religieuse depuis ses origines jusqu'à la Réforme, il n'est pas inutile de nous rendre compte des progrès de la notation musicale et de l'harmonie pendant cette même période.

Il serait erroné d'inférer de ce que les plus anciens manuscrits que nous ayons des chants ecclésiastiques n'offrent dans leur séméiographie qu'une notation simple, qu'on ait chanté, même aux temps les plus reculés, tous les chants sacrés à l'unisson. De là à conclure que l'harmonie,

(1) Voir sur la question des séquences, l'ouvrage de M. F. Clément, *Histoire générale de la Musique religieuse*, auquel nous avons arraché, non sans peine, quelques trop rares renseignements.

Digitized by Google

dans le sens moderne que nous donnons à ce mot, ait commencé avec le chant, il y aurait aussi téméraire exagération.

Ainsi qu'on l'a dit et répété bien souvent dans les traités spéciaux, il a suffi qu'un homme et une femme chantassent à l'unisson un même air pour produire l'une des deux consonances dites *parfaites* en musique, l'octave. Ce simple fait fut évidemment le premier pas vers cet art si complexe et si admirable qu'on appelle l'Harmonie. L'autre consonance musicale parfaite, la quinte, dont le renversement est la quarte, fut le second pas et c'est sur ces deux seules données que se construisit le système d'accompagnement appelé *Diaphonie*, qui se rapproche beaucoup de notre contrepoint simple, bien qu'ils soient séparés l'un de l'autre par tout l'abîme d'une hérésie musicale, la possibilité d'une succession de quintes consécutives sans une médiante formant tierce majeure ou mineure.

La diaphonie remonte certainement aux temps les plus reculés de l'ère chrétienne; c'est en effet, comme nous venons de le montrer, la plus simple et la plus naturelle des harmonies (1).

(1) M. F. Clément observe fort justement à ce propos, que si l'on veut avoir une idée de l'effet de cette diaphonie, on n'a qu'à accompagner un chant liturgique par une seule note du plein-jeu du grand orgue. Par *plein-jeu* il entend, sans doute, ce qu'on nomme plus communément aujourd'hui un jeu de *quinte harmonique* qu'on emploie en effet au plein-jeu de l'orgue. Chaque note de ce jeu de quinte harmonique fait parler, outre le tuyau spécial de la note, trois ou cinq autres tuyaux formant la quinte supérieure de cette note. Mais le son fondamental doit toujours être le plus puissant.

Digitized by Google

Ce système d'accompagnement, qu'on a aussi dénommé *organum*, fut employé jusque vers la fin du sixième siècle, comme on peut le conclure d'après les citations de Cassiodore qui, à cette époque, énumérait les différentes manières d'accompagner le chant par des quintes et des quartes consécutives (diaphonie) et d'après les *Sentences sur la Musique* d'Isidore de Séville où on lit ces mots : « *Harmonica musica est modulatio vocis et concordantia plurimorum sonorum et coaptatio.* »

A partir du septième siècle l'harmonie fit quelques progrès et cessa d'être la diaphonie pure et simple (1) ; toutefois, on ne peut guère dire qu'elle se soit constituée avant le treizième siècle. A partir de ce moment, jusqu'au quinzième siècle, nous assistons à une véritable éclosion artistique.

Il est curieux de voir, en passant, comment et dans quelle succession les accords les plus employés en musique furent découverts à travers la suite des siècles jusque vers l'an 1400, et surtout comment l'épanouissement de l'harmonie au treizième siècle, dépendit de l'usage qu'on sut faire de ces accords.

Pendant les dix premiers siècles de l'ère chrétienne,

(1) Les citations des auteurs contemporains tels que Rémi d'Auxerre, Jean Scot Erigène au neuvième siècle, le moine Hucbald au dixième, Jean Cotton au onzième sont des plus curieuses. Pour ne citer que ce dernier, voici ce qu'il dit : « Est ergo diaphonia congrua vocum dissonantia quæ ad minus per duos cantantes agitur : ita scilicet, ut altero rectam modulationem tenente, alter per alienos sonos apte circueat et in singulis respirationibus ambo in eadem voce, vel per diapason conveniant ». S'il ne reste pas vestige dans les manuscrits de ce genre curieux d'accompagnement, c'est que l'enseignement du chant au moyen âge était surtout oral. (F. Clément, *Histoire de la Musique.*)

Digitized by Google

nous l'avons dit, on n'eut d'autre système d'accompagnement, que l'*organum* ou la diaphonie. Celle-ci se réduisait au seul emploi de la quinte, de la quarte et du mouvement direct. Les instruments étaient peu en usage, et le plus apprécié — comme il le sera toujours — était la voix humaine.

On finit pourtant par se lasser de la monotonie des accompagnements asservis aux mouvements ascendants ou descendants de la mélodie. Par un esprit de contradiction naturel à l'homme autant que par caprice du goût, on s'avisa de faire suivre à l'accompagnement les mouvements contraires de ceux du chant et l'on découvrit ainsi toute une source d'intonations variées qui séduisirent par leur étrangeté. La mode nouvelle fit fureur et les phrases musicales ne devinrent plus que des prétextes à fioritures innombrables. Ces extravagances retardèrent plus qu'elles ne servirent les progrès de l'Harmonie. Cependant, une importante innovation se fit au onzième siècle: on commença à distinguer les intervalles consonants des intervalles dissonants. On trouve dans les annales de Francon de Cologne toute une théorie fort curieuse sur ce point. D'après lui, les accords consonants sont la quinte et l'octave, axiome essentiel aujourd'hui encore en harmonie: il marque aussi comme consonances accidentelles la tierce majeure, la tierce mineure et la sixte majeure. Quant aux dissonances, il en compte seulement six: la seconde majeure, la seconde mineure, l'accord de triton (ou fausse quinte), la sixte mineure, la septième majeure et la septième mineure.

Ces nouvelles conquêtes dans le domaine de la musique

Digitized by Google

donnèrent naissance à un autre système d'accompagnement du chant sacré, qui remplaça la diaphonie et s'appela le *discantus* ou déchant. Un véritable déchant, en effet, si nous en jugeons par les nombreux manuscrits qui en subsistent. Cette première forme de l'harmonie, plus complète que celle de l'*organum*, fut longtemps une inénarrable cacophonie. Nous pouvons difficilement nous rendre compte avec nos oreilles soumises peu ou prou à une éducation musicale moderne, de l'effet que pouvait produire ce déchant (1). Outre que les monuments qui restent de la période la plus ancienne sont fort rares et très difficiles à interpréter, étant écrits en neumes, de plus, alors même qu'ils seraient fidèlement transcrits sur portée à cinq lignes et en clef de sol, je ne crois pas qu'il se pût trouver de musiciens assez courageux pour reproduire avec la voix ou les instruments ces horreurs musicales, et d'auditeurs assez robustes pour en supporter l'ouïe. La lecture à vue des morceaux même postérieurs que nous possédons, suffit à nous donner l'impression de ce que furent ces premiers vagissements d'une science qui, deux siècles plus tard, devait devenir entre les mains d'un Palestrina, d'un Rameau et d'un Haydn un instrument si merveilleux et si enchanteur !

Inclinons-nous toutefois avec respect devant ces premiers pas, tout débiles et chancelants qu'ils soient, car, à travers ces caducs essais d'une science alors à peine frayée, on sent frémir le souffle puissant qui, grandissant peu à

(1) Le nom de déchant, *discantus*, a été donné à cette manière de chanter à l'église, parce que c'était un chant à deux parties, parfois à trois.

Digitized by Google

peu avec les siècles, devait plus tard animer le génie d'un Bach et d'un Beethoven !

Au milieu de tout le fatras harmonique du moyen âge, un point cependant demeure lumineux, c'est le sentiment assez développé que nous rencontrons de la mélodie. Si nous dégageons cette dernière du déchant dont elle est ornée (!), nous trouvons souvent une phrase simple, naïve, rythmée d'après les vers et qui n'est pas dépourvue d'une certaine inspiration. Néanmoins, et c'est ici un point très particulier qu'il est bon de noter, car nous verrons le même phénomène se reproduire, dans la musique protestante au dix-huitième siècle à l'égard des psaumes, le peuple se fatiguait d'entendre le fastidieux et monotone plain-chant et lui préférait les déchants, où l'introduction du rythme et l'union des parties séduisaient son oreille. Et puis, les vrais créateurs de la musique, à cette époque, ceux qui en *trouvaient* les airs, les trouvères, faisaient parfois entendre ces airs, en dehors de l'Église, sur des paroles profanes. Le peuple retenait l'air et les paroles françaises; ce fut la cause de vrais scandales, car il arrivait que pendant le service divin, alors que les prêtres et les chantres disaient les paroles latines, le peuple accompagnait en sourdine les chants, en prononçant les paroles profanes en langue vulgaire.

Scudo, dans son *Encyclopédie*, va même plus loin et n'hésite pas à affirmer que vers la fin du douzième siècle, les contrapontistes ou harmoniseurs qui s'épuisaient à combiner des accords sur le fond monotone du plain-chant grégorien, se voyant dédaignés de la foule, qui préférait à leur science l'art plus amusant des trouvères, eurent l'idée

Digitized by Google

de choisir les plus connus de ces airs populaires pour thème de leurs compositions sacrées... et le scandale dont nous avons parlé se répétait chaque dimanche à l'office divin.

CHAPITRE IV

L'ŒUVRE MUSICALE DE LA RÉFORME

La Réforme ouvrit les yeux de tous sur l'anomalie du culte catholique, où on laissait :

A des chantres gagés le soin de louer Dieu !

Elle sut revendiquer la part des fidèles au culte public par le chant en commun. Le chant réformé n'était plus, ainsi que le dit si magnifiquement Michelet, « le morne chant du moyen âge, qu'un grand troupeau humain, sous le bâton d'un chantre officiel, répétait éternellement dans un prétendu unisson, chaos de dissonances. » Ce n'était plus la farce obscène et pédantesque des messes galantes, dont l'*Introït* était un appel à Vénus et dont le *Te Deum* rendait grâce à l'Amour. Ce fut un chant vrai, libre, pur, un chant du fond du cœur, le chant de ceux qui pleurent et qui sont consolés, la joie parmi les larmes de la terre, un aperçu du ciel.

« Voilà la vraie Renaissance, elle est trouvée ! C'est la Renaissance du cœur. »

Ce fut aussi la Renaissance de l'art. La Renaissance... il serait plus exact de dire la naissance, car, jusqu'à la Réforme, on peut avancer, sans être taxé de sévérité, que l'art de la musique en général, et de la musique religieuse

Digitized by Google

en particulier, s'était confusément agité dans des limbes dont il n'avait pas réussi à se dégager (1). A la Réforme revient l'honneur d'avoir fait revivre la mélodie : on ne la connaissait plus; la musique était devenue, par l'aberration de tous les musiciens et harmonistes, une sorte d'échiquier où chacun s'épuisait à trouver les combinaisons les plus extravagantes, et c'était au rôle de canevas pour ces fantaisies qu'avait été ravalée la mélodie. L'œuvre de la Réforme, dans le domaine musical comme au point de vue religieux, fut donc une œuvre de bon sens et de loyauté. Il suffit de lire la préface que mit Calvin au Psautier de Marot, pour comprendre que ces lignes furent une révélation au seizième siècle. On est étonné de voir à quel point un homme, qui semblait bien étranger aux choses de l'art, avait eu le sentiment net de la sorte de chant qui convenait aux assemblées chrétiennes.

Il abolit d'un coup et la somnolente monotonie du plain-chant et les inconvenantes productions qui déshonoraient l'Église.

« Entre les choses qui sont propres pour récréer l'homme et luy donner volupté, dit-il, la musique est, ou la première, ou l'vne des principales, et il nous faut estimer que

(1) C'est ce que ne peuvent se décider à avouer les auteurs catholiques qui ont traité de la question. Qu'on ouvre l'un des nombreux ouvrages d'histoire de la musique religieuse, celui de Pierre Bonnet, du R. P. Lambillotte, ou de M. de Coussemaker, ou le Dictionnaire de M. d'Ortigue, et l'on y verra avec stupéfaction le silence complet dont la musique protestante est enveloppée. M. Félix Clément lui-même, que nous avions appris à mieux apprécier, demeure tellement aveuglé dans son parti pris de défendre envers et contre tous le plain-chant qu'il ne nomme même pas Goudimel, moins encore Bourgeois, et qu'il ne fait aucune allusion à la musique des psaumes.

Digitized by Google

c'est un don de Dieu député à cest vsage. Parquoy d'autant plus deuons-nous regarder de n'en point abuser, de peur de la souiller et contaminer, la conuertissant en nostre condamnation, où elle estoit dédiée à nostre profit et salut... Il est vray que toute parole mauuaise peruertit les bonnes mœurs; mais quand la mélodie est avec, cela transperce beaucoup plus fort le cœur... Qu'est-il donc question de faire? — C'est d'auoir chansons non seulement honnestes, mais aussi sainctes, lesquelles nous soyent comme aiguillons pour nous inciter à prier et louer Dieu, à méditer ses œuures, à fin de l'aimer, craindre, honorer et glorifier. »

Ces paroles sont significatives, et on comprend avec quelle sévérité celui qui les a écrites repoussa, dans la suite, toute proposition tendant à introduire dans le culte d'autres chants que ceux des psaumes, et des psaumes à l'unisson.

Nous n'entrerons point ici dans le détail de la formation de cet admirable psautier huguenot auquel Marot, Th. de Bèze, Goudimel et Bourgeois, ont à jamais attaché leur nom. Ce travail a été magistralement fait par M. O. Douen auquel nous emprunterons quelques brèves indications pour ne point interrompre la suite de cette étude.

CHAPITRE V

LES PSAUMES — LEURS TRADUCTEURS ET LEURS PREMIÈRES ÉDITIONS

Les Psaumes furent traduits en vers français par Clément Marot, valet de chambre du roi.

Ce n'était pas la première traduction qui en fut faite en

Digitized by Google

français. Le moyen âge a eu toute une littérature de traductions des Psaumes en vers. Certains de ces psautiers sont loin d'être sans valeur. Tel est celui qu'a publié M. Francisque Michel et qui mériterait une nouvelle et meilleure édition (1). Malheureusement nous ne savons pas si ces psaumes en vers ont jamais été chantés, et ils n'avaient certainement aucun rôle dans le service public.

Nous citerons, pour en donner un aperçu, les strophes 1, 2, 6, 7 du psaume XLII (41) :

1.

Si cum li cerf desirant
La fontaine courant
Si ai jeo desiré
A venir devant tei,
Car plein es de bunté,
Sire, glorius rei.

2.

M'alme out grant sei,
Tres cher sire, de tei
Fontaine de vie,
Bel sire, quant vendrai
Et devant tei apparrai,
Ne me dampnez mie.

6.

Espeir en lui tut dis,
Uncore li regeïs
Ki est mun salvur.
Il est trestut puisant
E sa merci mult grant
Des faiz del peccheür.

7.

M'alme en sun segrei
Est triblet od mei ;
Pur ceo m'est subvenu
De la terre de Jordan
U tun fiz out haan
Ki fut petit rien.

Dès la fin du quinzième siècle, dit M. Henri Bordier, on imprimait quelques psaumes rimés en langue vulgaire. On conserve dans nos bibliothèques publiques de petits livrets populaires longs seulement de quelques pages, imprimés vers 1495 et 1500 à Paris, à Lyon, à Vienne

(1) *Libri Psalmorum versio antiqua gallica una cum versione metrica.* Oxford 1860.

Voir aussi *Les Traductions de la Bible en vers français au moyen âge*, par J. Bonnard. Paris 1884.

Digitized by Google

(en Dauphiné), qui contiennent une traduction rimée des sept psaumes de la pénitence et commencent ainsi :

Domine, ne in furore tuo arguas me

Dieu, en ton iugement
Ne m'argüe pas, Sire ;
En ce siecle présent
Me chatie sans ire.

Miserere, mei Domine.

Ayes mercy de moy,
Et me donnes santé ;
Et veuilles ma pauvre ame
Mener a sauueté (1).

Ce ne fut qu'un demi-siècle plus tard, en 1533, que Marot commença une traduction sérieuse et continue des Psaumes. Le premier volume parut en 1542, au commencement de l'année ; il renfermait trente psaumes : les quinze premiers et les psaumes 19, 22, 24, 32, 37, 38, 51, 103, 104, 113, 114, 115, 130, 137, 143. Ce premier psautier ne contenait ni musique ni indications d'airs ou timbres (2) seulement, au titre des Psaumes, Marot a joint, en vue du chant, l'indication du nombre de vers dont se compose la strophe. C'est ainsi qu'on y lit : « *Pseaulme premier, à deux versetz pour couplet à chanter ; Pseaulme second, à deux coupletz différentz de chant, chascun couplet d'ung verset, etc...* (3) ».

(1) Cette traduction des psaumes de la pénitence est fort ancienne et a joui d'une grande faveur. Elle se trouve dans une infinité de manuscrits du treizième au seizième siècle. Voir Bonnard, ouv. cité p. 139.

(2) On appelait *timbre* l'indication d'un air sur lequel pouvaient se chanter les couplets.

(3) Ces indications manquent au Psaume XXII et aux neuf derniers.

Digitized by Google

Ce fut l'édition française officielle et originale du Psautier de Marot (1542), elle était dédiée à François Ier. On n'en connaît qu'un exemplaire dont voici le titre; « *Trente Pseaulmes de David, mis en francoys par Clément Marot, valet de chambre du Roy. Auec priuilege. Imprimé à Paris pour Estienne Roffet, demourant sur le pont Sainct Michel, à l'enseigne de la Rose* » in-16, sans date.

Ce psautier unique est à la Bibliothèque Nationale. Mais trois ans avant cette édition princeps, en 1539, les psaumes de Marot avaient paru à Strasbourg, au nombre de douze, mêlés à d'autres, dans une petite plaquette à laquelle Calvin fait souvent allusion dans sa correspondance (1), plaquette demeurée introuvable jusqu'à la fin de 1873, et que M. O. Douen découvrit à la Bibliothèque de Munich.

Comment ces douze psaumes étaient-ils parvenus à Strasbourg? C'est ce qui n'est pas encore absolument expliqué, mais ce dont on est sûr, c'est qu'ils passèrent par Anvers où ils subirent quelques retouches.

Ce fut aussi à Anvers que parut, en 1541, la plus ancienne édition connue du Psautier: elle a pour titre: « *Psalmes de Dauid, translatez de plusieurs autheurs, et principallement de Cle. Marot. Veu, recongneu et corrigé par les théologiens, nommeement par F. Pierre Alexandre, concionateur ordinaire de la Royne de Hongrie* ». A la dernière page on lit: « *Imprimé en Anuers par Antoine des Gois, l'an 1541.* » Le volume est un in-16.

Nous y retrouvons les inqualifiables corrections qu'on

(1) Voir les lettres du 28 juin 1539 à Pierre Toussaint, pasteur à Montbéliard, du 8 octobre, 27 octobre, 19 décembre même année, à Farel.

Digitized by Google

fit subir aux douze psaumes de Marot imprimés en 1539 à Strasbourg, et d'autres non moins grossières d'où il appert, ainsi que conclut l'éminent auteur auquel nous empruntons ces détails, que :

1° L'édition d'Anvers a été imprimée à l'insu de Marot qui n'aurait jamais permis qu'on publiât sous son nom une œuvre si différente de la sienne ;

2° Que cette édition a été faite sur une copie manuscrite des psaumes de Marot.

Quelques mois après l'apparition de cette édition d'Anvers, à peu près en même temps que paraissait à Paris l'édition officielle des psaumes de Marot, il s'éditait à Strasbourg une impression des psaumes de Marot, dite: édition pseudo-romaine, qui sollicite au premier chef notre attention, par son contenu. Elle ne porte pas proprement le titre de Psautier ; c'est une plaquette in-18, en caractères gothiques, de 160 pages, 29 lignes à la page, dont voici la suscription :

« *La manye / re de faire prieres aux eglises francoy / ses, tant deuant la predication comme apres, / ensemble pseaulmes et cantiques* (1) *franco / ys qu'on chante aus dictes eglises, apres sen / suyt l'ordre et facon d'administrer les sa / cre-*

(1) C'est la première fois que nous trouvons la mention *Cantiques* dans une véritable édition des Psaumes, toutefois, nous l'avons vu plus haut, ce mot se retrouve au titre de la petite édition de Strasbourg 1539, dont M. Douen a découvert l'unique exemplaire que l'on connaisse. (*Aulcuns / Pseaulmes et Cantiques / mys en chant / A Strasbourg, 1539.*) Ces cantiques qui n'avaient alors pas d'importance pour nous, en prennent avec l'édition pseudo-romaine qui les reproduit. Ce sont: le Cantique de Siméon, les dix Commandements et le *Credo*. Ce dernier est en prose et ne forme qu'un couplet.

Digitized by Google

mentz de Baptesme, et de la saincte / Cene de nostre seigneur Iesu Christ, de es / pouser et confirmer le mariage deuant / lassemblee des fideles, auecques le sermon / tant du Baptesme que de la Cene. Le tout / selon la parolle de nostre seigneur. »

Ce psautier contient une préface :

Av lectevr crestien salut et paix en Iesucrist. Puis la manière de célébrer le culte, qui commence par l'invocation, la confession des péchés (à très peu de chose près, celle que nous disons encore aujourd'hui), suit ensuite l'ordre détaillé de toutes les parties du culte jusqu'à la bénédiction :

« *Dieu vous bénisse et vous conserue, le Seigneur illumine sa face sur vous et vous fasse miséricorde, le Seigneur retourne son visaige vers vous et vous conduise en bonne prospérité. Amen.* »

Après quoi viennent les dix-huit psaumes et les trois cantiques du recueil de 1539, plus dix-huit nouveaux psaumes de Marot empruntés au recueil d'Anvers (les Psaumes 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 22, 24, 37, 38, 104, 113, 115), quatre autres qui ne sont pas de Marot (43, 120, 130, 142) et le *Pater* de Marot.

L'ouvrage enfin se termine par six appendices : 1° *Institution puérile de la doctrine chrestienne faicte par maniere de dyalogues.*

2° *Du Sacrement du baptesme.*

3° *Exhortation du baptesme.*

4° *De (sic) Sacrement de la Cene.*

5° *La forme de confirmer les mariages.*

6° *Registre des psalmes.*

De l'examen attentif de la liturgie de ce Psautier il

Digitized by Google

résulte qu'il était indubitablement destiné à l'Église luthérienne de Strasbourg.

Remarquons aussi en passant que notre vieille confession des péchés s'y retrouve telle quelle, ce qui prouve qu'elle n'est pas de Th. de Bèze, à qui on a voulu l'attribuer. « Quand il la prononça d'une manière solennelle au colloque de Poissy, dit M. O. Douen, il y avait vingt ans et plus qu'elle était partout récitée tous les dimanches. »

Et maintenant, un mot pour expliquer la désignation bizarre de pseudo-romaine attribuée à cette édition : sous le mot *Fin*, on y lit : « *Imprimé à Rome par le commandement du pape, par Théodore Brüsz allemant, son imprimeur ordinaire. Le 15 Feburier.* »

Baulacre, Desmaiseaux, Fétis et d'autres qui ont vu ce psautier ont pris au sérieux cette inscription finale, sans réfléchir que le contenu même du volume et les événements historiques au milieu desquels il est éclos, témoignaient contre son authenticité. C'était là, au contraire, une supercherie fort commune alors, et qui était destinée à assurer parmi les catholiques la libre circulation du volume.

Nous trouvons cette ruse employée à la même époque pour différents ouvrages, entre autres pour les Épîtres et Évangiles des 52 dimanches de Lefèvre d'Étaples.

La troisième et plus remarquable des éditions qui virent le jour en 1545, celle de Strasbourg, mérite de nous arrêter un moment.

Elle avait — il faut mettre, hélas! un imparfait depuis que les obus du général Werder ont incendié et entièrement détruit en 1870 les précieuses collections de la Bibliothèque de Strasbourg qui renfermait l'unique exemplaire

Digitized by Google

connu de cette édition — elle avait pour titre : «*La forme des prières et chantz ecclésiastiques. Avec la manière d'administrer les sacremens et consacrer le mariage, selon la coustume de l'Église ancienne. Imprimé à Strasbourg l'an 1545.*»

Outre la préface, la liturgie et les trente-huit psaumes de l'édition pseudo-romaine, nous dit M. Douen, qui a connu l'exemplaire avant sa destruction, ce Psautier contenait dix des vingt nouveaux psaumes de Marot, et en sus des cantiques de l'édition pseudo-romaine, le Décalogue de Marot, la Salutation à Jésus-Christ, qui peut être considérée comme le PREMIER essai de cantique en dehors des textes bibliques et du Symbole.

Voici les premiers vers de cette *Salutation*, dont on ne connaît pas au juste l'auteur :

Ie te salue, mon certain Rédempteur,
Ma vraye fianc' et mon seul saluateur,
Qui tant de labeur,
D'ennuys et de douleur,
As enduré pour moy;
Oste de nos cueurs
Toutes vaines langueurs,
Fol soucy et esmoy.

A notre point de vue spécial, cette regrettée édition de 1545 était particulièrement intéressante, car elle nous fournit les premiers indices d'une tendance dans l'Église à chanter autre chose que les psaumes. Il s'est, en effet, passé dans l'Église protestante, à l'égard des psaumes et de leur usage exclusif au culte, le même phénomène de réaction que nous avons constaté au moyen âge, dans l'Église catholique à l'égard du chant grégorien.

Digitized by Google

Toutefois, cette tendance que nous signale le psautier de 1545 avec sa *Salutation* et aussi avec la manière particulière dont y est arrangé le Décalogue (1), tendance qu'accusent aussi les psautiers avec musique à plusieurs parties qui apparurent bientôt après, ne put jamais se faire jour en France tant que vécut Calvin. On sait, en effet, la sainte horreur que nourrissait le grand réformateur à l'égard de tout ce qui pouvait ressembler à une intrusion de l'art dans le domaine religieux. Il faut lire en quels termes énergiques il repousse dans un passage de l'*Institution chrétienne* le chant à quatre parties.

«Les chants et mélodies qui sont composés au plaisir des aureilles seulement, dit-il, comme sont tous les fringots et fredons de la Papisterie et tout ce qu'ils appellent musique rompue et chants à quatre parties, *ne conviennent nullement à la majesté de l'Église, et ne se peut faire qu'ils ne déplaisent grandement à Dieu*».

Ainsi, pour Calvin il n'y avait de chant qui «convînt à la majesté de l'Église» que celui des psaumes et des psaumes entonnés à l'unisson.

Certes, nous ne méconnaissons pas le caractère auguste que peut revêtir le chant des psaumes à une partie, mais nous estimons pourtant — peut-être jugeons-nous avec

(1) D'après de Pours, qui a décrit le psautier strasbourgeois de 1545, il y a, outre le Décalogue ordinaire, un autre Décalogue qui commençait par ces vers, qui étaient répétés à la fin de tous les versets du Décalogue :

Ayons la loi que de sa voix
Nous a donné le Créateur,
De tous les hommes législateur,
Nostre Dieu souverain roy,
Kyrie, eleison.

Digitized by Google

des oreilles mieux *éduquées* que ne pouvaient l'être celles de Calvin et de ses contemporains — que l'harmonie d'un Bourgeois ou d'un Goudimel ne peut qu'accentuer plus fortement ce caractère simple et majestueux des psaumes, bien loin de les faire dégénérer en «fringots et fredons de la Papisterie.» (1)

C'était bien aussi le sentiment général des Églises et de l'autre côté du Rhin, en dehors du rayon où Calvin pouvait exercer son influence autoritaire; le chant en parties y prit bientôt un grand développement, et c'est à toute cette seconde moitié du seizième siècle que nous devons ces magnifiques chorals allemands qui sont la plus noble et la plus éclatante expression de la foi évangélique. Mais en France et à Genève il ne pouvait être question de tenir tête à Calvin, et Calvin ne devait jamais céder sur ce point.

(1) Ce qu'en revanche nous ne saurions assez sévèrement condamner et rejeter, c'est l'harmonie inqualifiable qu'a eu le triste courage de mettre à nos vieux psaumes M. Duprato.

Je ne crois pas qu'il existe, dans l'Histoire de la musique, exemple de semblable profanation. On ne peut, à l'heure qu'il est, ouvrir, avec quelque sens musical, un des psautiers de l'Église réformée sans être révolté à chaque ligne de ce qu'on y lit. Je n'ai, pour ma part, jamais pu comprendre, comment des musiciens, dont je ne mets pas la science en suspicion, mais dont je déplore le peu de compétence ou le défaut total de tact en cette matière, ont pu assumer la responsabilité de faire, avec une telle désinvolture, pareille besogne de dégradation. Il n'y a, j'en conviens, presqu'aucune faute d'harmonie; mais à part cette réserve, on n'imagine pas tout ce qu'on peut trouver dans les psaumes et cantiques mis à quatre parties par MM. Duprato et Duvernoy. Les accords de septième mineure, les accords de triton, les résolutions d'un accord de dominante d'un ton sur des accords parfaits de tons enharmoniques immédiatement supérieurs ou inférieurs, c'est-à-dire tout ce qui fait la couleur particulière de l'harmonie de la fin du dix-neuvième siècle, y abondent.

Digitized by Google

A partir de 1545, les éditions du psautier se succédèrent rapidement : nous devons dire ici quelques mots de celles qui continrent les psaumes au nombre de cent-un, que Marot n'avait pas traduits et de celles qui renfermèrent enfin le psautier complet.

Marot était arrivé en 1542 à Genève, où il publia les *Cinquante Pseaumes*. Il n'y demeura pas longtemps. L'ancien protégé de François Ier et de la reine de Navarre, dit M. F. Bovet, ne pouvait se faire à la parcimonie du Conseil et au rigorisme du Consistoire. Il se rendit en Savoie, où il put encore chanter en 1544 la naissance de François II et la bataille de Cerisoles, et mourut, dit-on, à Turin, à la fin de la même année. (1)

Calvin regretta doublement le départ de Marot. Au point de vue personnel, il dut tout d'abord être fâché de voir un homme tel que lui se soustraire à son autorité, mais ensuite il déplora son départ en raison de l'inachèvement de l'œuvre de traduction des Psaumes. Marot parti, qui pouvait mener cette tâche à bonne fin ? Cette préoccupation se fait jour à plusieurs reprises dans la correspondance de Calvin, et notamment dans plusieurs lettres adressées à Viret au courant de l'année 1545. Mais pendant que le grand réformateur s'inquiétait et déplorait peut-être dans son for intérieur une faute irréparable que son caractère altier ne lui eût jamais laissé avouer publiquement, Dieu qui, au-dessus et en dépit des événements et de toutes les misères humaines, dirige toutes choses et prépare en son temps l'instrument pour l'œuvre particulière, s'était choisi

(1) C'est la date donnée par Sainte-Marthe, mais elle n'est pas certaine.

Digitized by Google

l'ouvrier qu'il fallait pour l'achèvement de l'édifice commencé à son honneur et à sa gloire. Cet ouvrier, Calvin le rencontra en la personne de Théodore de Bèze.

C'était peu de temps avant le départ de ce dernier pour Lausanne. Un jour que Calvin était allé le voir, il ne le trouva point chez lui; mais « il aperçut sur sa table à écrire un brouillon contenant des vers français: c'était une traduction du psaume XVI : « *Sois moy, Seigneur, ma garde et mon appuy.* » Il emporta cette feuille à l'insu de l'auteur et la fit lire à ses collègues. Les vers de Bèze leur plurent si fort, que l'on engagea celui-ci à ne pas tarder de traduire les autres psaumes restants. »

Et c'est ainsi que deux années plus tard en 1551, Bèze fit paraître chez Jehan Crespin, les *trente-quatre Pseaumes de Dauid, nouuellement mis en rime françoise au plus pres de l'hébreu par Th. de Besze de Vezelay en Bourgogne.*

Bèze dédie son œuvre à l'Église persécutée. Cette dédicace est un pur chef-d'œuvre de poésie, et nous ne résistons pas au plaisir d'en transcrire ici la première strophe :

Petit troupeau, qui en ta petitesse
Vas surmontant du monde la hautesse;
Petit troupeau, le mespris de ce monde,
Et seul thresor de la machine ronde;
Tu es celuy auquel gist mon courage,
Pour te donner ce mien petit ouurage;
Petit, je di, en ce qui est du mien,
Mais au surplus si grand, qu'il n'y a rien
Assés exquis en tout cest uniuers
Pour esgaler au moindre de ses vers,
Voilà pourquoy chose tant excellente
A toy, sur tout excellent, il présente,
Et suis trompé, si te la dedier
N'est à son poinct la chose approprier.

Digitized by Google

Mais Th. de Bèze ne pouvait travailler que dans ses moments de loisir à la traduction des Psaumes. Aussi n'en donne-t-il que six nouveaux dans l'espace de trois ans (1551-1554). Il fallut attendre jusqu'en 1562 pour avoir une édition complète du psautier. La traduction du premier psaume par Marot, avait commencé en 1533; il ne fallut donc pas moins de vingt-neuf années pour élaborer la mise en vers français des cent cinquante psaumes de la Bible. A partir de ce moment les éditions du psautier se multiplièrent dans une proportion incroyable. M. O. Douen en compte 1400 et ne pense pas les avoir énumérées toutes.

CHAPITRE VI

LES MUSICIENS DU PSAUTIER : G. FRANC, BOURGEOIS, GOUDIMEL

Après avoir assisté à la genèse du psautier pour les paroles, nous devons brièvement essayer d'exposer la question épineuse de la musique et de l'harmonie de ce même psautier. Épineuse question, c'est bien ainsi que la qualifiait Baulacre dans le *Journal helvétique* de 1745. (1) A plus forte raison peut-elle l'être un siècle et demi après les recherches de l'érudit théologien qui dirigeait alors la Bibliothèque de Genève. Toutefois les remarquables travaux de MM. Riggenbach, Bovet et Douen ont déjà jeté bien de la lumière sur ce qui n'était qu'obscurité pour Baulacre.

(1) Vous voulez qu'on vous dise de quelle main est la musique des psaumes..... J'ai trouvé ce point d'histoire ecclésiastique..... embrouillé. Je ne peux donc vous promettre rien de précis sur la matière.... Cette question est des plus épineuses.» Baulacre, cité par M. Douen, p. 600.

Digitized by Google

Il faut dire que cette obscurité était due en grande partie à l'inexactitude et même aux erreurs grossières des documents consultés, et on avouera que c'est une terrible épreuve pour un historien que d'avoir à contrôler la véracité de ses sources.

Crespin, par exemple, dans son *Martyrologe*, nous apprend que Goudimel « excellent musicien.... avait heureusement besogné sur les psaumes de Dauid en françois, lesquels il a mis en musique en forme de motets à quatre, cinq, six et huit parties, et sans la mort eust tost rendu cest œuure accompli. »

Or ce simple passage contient deux erreurs, car il semble indiquer que Goudimel a inventé les mélodies des psaumes, ce qui n'est pas, et qu'il ne put achever son œuvre ce qui est également inexact.

Deux autres historiens, de Thou et Florimond de Rémond reproduisent la même erreur. M. Douen semble cependant ne pas tenir compte d'un passage de ce dernier écrivain qui est plus juste et qui explique celui qu'il a cité. Florimond de Rémond dit en effet « que les psaumes ne furent pas d'abord mis en musique comme on les voit aujourd'hui, pour estre chantez au presche », mais que dans le principe « chacun y donnoit tel air que bon lui sembloit, et ordinairement des vaux-de-ville. (1) »

(1) Ce qui explique parfaitement le passage cité par M. O. Douen: « Calvin eut soin de mettre les psaumes entre les mains des plus excellents musiciens qui fussent lors en la chrestienneté, entre autres de Godimel (sic) et d'un autre, nommé Bourgeois pour les mettre en musique, » ce qui est conforme à la réalité historique. En sorte que Flor. de Rémond, loin d'avoir tort comme le croit notre éminent prédécesseur, serait le seul qui ait dit la vérité, à savoir que l'on chanta d'abord les

Digitized by Google

Au fond, ce fut là la véritable origine des mélodies de nos psaumes. Mais ce qui a fait l'erreur de presque tous ceux qui ont traité de la musique des psaumes, MM. Bovet et Douen inclus, c'est qu'ils se sont mépris sur la portée de l'expression « mis en musique » que nous rencontrons chez les historiens du seizième et dix-septième siècles et à laquelle on a attribué le sens moderne : composer une mélodie et son accompagnement sur des paroles données. Mettre en musique, au seizième et dix-septième siècles, ne signifiait pas *inventer* une mélodie, mais *faire l'harmonie* de la mélodie déjà existante, et la meilleure preuve en est que les auteurs du temps ajoutent toujours à l'expression mettre en musique : « à quatre, à cinq, à six et à huit parties. » Qu'on relise à la lumière de cette explication les sources qu'on a crues erronées et l'on verra qu'elles ne s'éloignent pas autant qu'on a voulu le dire de la vérité historique.

Sans entrer dans la question délicate de savoir exactement dans quelle mesure ceux qui ont travaillé à la musique du psautier l'on fait, point qui, d'ailleurs, a été très complètement traité par M. O. Douen, nous ne pouvons nous dispenser, sous peine de lacune dans notre travail, d'esquisser à grands traits le portrait des trois grands musiciens dont le nom est à jamais attaché à nos psaumes: Goudimel, Bourgeois et Guil. Franc.

Psaumes sur des airs profanes et que lorsque ces airs eurent été consacrés par quelques années de tradition, Goudimel et Bourgeois les mirent en musique pour former une sorte de canon ecclésiastique des Psaumes. C'est ce même travail que nous formulerons plus loin comme l'un de nos *desiderata* à l'égard des cantiques.

Digitized by Google

GUILLAUME FRANC

Pour suivre l'ordre historique, nous commencerons par parler de Guillaume Franc. Les *Registres du Conseil* de Genève et les travaux de MM. Riggenbach et H. Bordier nous permettent de nous rendre compte assez exactement de sa vie. Il était né à Rouen à la fin du siècle précédent; la date précise nous manque: chassé, très probablement de France par la persécution, il sut, comme de Bèze, sacrifier parents, amis, intérêts, fortune à sa foi, et arriva dans les derniers mois de l'année 1540 ou au printemps de 1541, suivant d'autres, à Genève. La première date exacte que nous ayons de sa vie est celle du 17 juin 1541, à laquelle il lui fut octroyé « licence de tenir école de musique ». Calvin était encore exilé à Strasbourg. Deux ans après, Guillaume Franc, chargé d'apprendre à chanter les psaumes aux enfants, voit élever ses gages de dix à cinquante, puis à cent florins. Mais, le 29 mai 1545, ayant demandé une augmentation qui lui fut refusée, il déclara au Conseil ne pouvoir vivre à Genève avec cent florins par an, et le 3 août, lui envoya sa démission.

G. Franc partit immédiatement pour Lausanne, où il remplit les fonctions de chantre à la cathédrale et où il vécut dans la pauvreté jusqu'à sa mort, en 1570.

Et maintenant quelle part prit G. Franc à la composition du psautier? C'est là un point fort difficile à élucider et que seul M. Douen est arrivé à éclaircir par un minutieux examen des Registres du Conseil et des exemplaires rarissimes des psautiers de l'époque. Sans entrer dans autant

Digitized by Google

de détails, nous résumerons simplement les conclusions des différents historiens sur cette question :

« Lorsque Franc arriva à Lausanne, dit M. F. Bovet, on y chantait déjà des psaumes, et, ce qui est assez curieux, on les chantait sur d'autres airs qu'à Genève : ces airs, introduits en 1542, avaient pour auteur le chanoine Gindron. Viret les trouvait beaucoup plus faciles et beaucoup plus beaux que ceux dont on faisait usage à Genève, et regrettait qu'on ne les eût pas imprimés de préférence à ceux-là. »

G. Franc dut d'abord se conformer à la tradition de l'Église de Lausanne, mais bientôt il s'occupa de travailler à l'amélioration de la musique du psautier. Th. de Bèze traduisait de nouveaux psaumes qu'on chantait sur des airs adaptés à d'autres de Marot. G. Franc composa des airs pour ces psaumes, ainsi qu'il résulte d'une pièce datée du Jeudi, 28 juillet 1552 (1). Puis, treize ans après, en 1565, il fit paraître à Genève un psautier sous ce titre : « *Les psaumes mis en rime françoise par Clément Marot et Théodore de Bèze, avec le chant de l'Église de Lausanne.* »

Dans cette édition, nous constatons que G. Franc a fait un double travail. Il a d'abord adapté des mélodies aux 27 psaumes qui n'en avaient pas, et ensuite il a recueilli tant à Lausanne qu'ailleurs, des mélodies au nombre de 19, qu'il a introduites dans son psautier. Or ce psautier est resté exclusivement en usage dans l'Église de Lau-

(1) . . . « faire imprimer les psaulmes translatez par Marot en leur premier chant et aussy ceulx qu'a translatés le sieur de Bèze en vng chant que y a mis le chantre de Lausanne (G. Franc) pour les chanter. . . » (Extrait des *Registres du Conseil*).

Digitized by Google

sanne; même cette Église adopta peu après le psautier genevois auquel, plus que probablement, G. Franc ne collabora nullement (1), en sorte qu'il ne reste actuellement rien de l'œuvre de G. Franc, ni comme composition, ni comme arrangement de la musique, dans le psautier des églises réformées de France (2).

LOUIS BOURGEOIS

Le successeur de G. Franc, à la place de chantre de Saint-Pierre à Genève (1545) fut Louis Bourgeois, sur lequel les registres du Conseil nous donnent aussi bien des détails intéressants. D'après M. Fétis(3), Louis Bourgeois, né à Paris au commencement du seizième siècle, s'attacha à Calvin, et le suivit à Genève, lorsque le réformateur rentra dans cette ville en 1541. Ce dernier renseignement nous paraît inexact, car les registres du Conseil portent «qu'on fit appeler de Paris, en 1541, un musicien nommé Louis Bourgeois, etc...» Quoi qu'il en soit, les débuts ne sont pas trop malheureux: «le 24 mai 1547, le Conseil lui accorde gratis le droit de cité, attendu «qu'il est homme de bien et qu'il sert volontiers pour apprendre les enfants»;

(1) Ainsi qu'on peut en inférer de la lecture de la Préface qu'a écrite G. Franc en tête de son psautier.

(2) Ce qui, par parenthèse, réduit à néant l'assertion des éditeurs des *Chants chrétiens* qui attribuent à «Guillaume Franc 1552» la musique (nous voulons croire qu'ils ne lui attribuent pas l'harmonie (!) qu'ils en donnent) des psaumes 42, 116, 86, 25, du Cantique de Siméon, et d'un autre cantique inscrit sous le n° 64.

(3) *Biographie des musiciens.*

Digitized by Google

trois mois après, on l'exempte « du guet et des terraultx (1) » pour qu'il puisse « mieux vacquer à son étude », et l'on décide de faire faire « un petit poêle à plaque » dans son appartement. Mais bientôt on lui « décroît » de cinquante florins son salaire. Il supplie qu'on le rétablisse tel qu'il était et même qu'on l'augmente quelque peu « par contemplation de sa pauvreté ». On se borne à lui donner deux coupes de blé « pour cette fois et pour contemplation de ce que sa femme est prête à accoucher ». Un peu plus tard, comme il revient à la charge, on décide « que pour ores l'on n'en parlera plus ». En vain, maître Calvin intercède en sa faveur; le Conseil s'en tient à son arrêté, et huit jours après, indisposé peut-être par l'importunité du pauvre chantre, il le fait mettre en prison pour avoir changé « sans licence » le chant de quelques psaumes. Mais, cette fois encore, Calvin survient, prend le parti de son protégé et obtient qu'il soit relâché au bout de vingt-quatre heures (2).

L'œuvre de Bourgeois dans la musique du psautier n'a pas eu le sort éphémère de celle de G. Franc.

Huit psaumes (5, 7, 10, 11, 12, 14, 37, 115) n'avaient point de mélodie dans l'édition pseudo-romaine de Strasbourg, 1542: Bourgeois mit, le premier, ces psaumes en musique; d'autre part, il changea la mélodie de douze psaumes et des commandements (ce qui lui valut sans doute sa condamnation) et sa musique est certainement supérieure à celle qui avait été primitivement usitée. Ces douze psaumes sont les nos 4, 6, 8, 9, 13, 19, 22, 24, 32, 38, 51, 113. De plus, Bourgeois fit quelques retouches

(1) La corvée du travail des retranchements.
(2) F. Bovet. *Histoire du psautier*, p. 60.

Digitized by Google

aux autres mélodies allemandes, sur lesquelles Calvin avait versifié. Toutes ces modifications semblent heureuses et frappées au coin du bon goût.

Lorsque Bourgeois quitta Genève en 1557, il restait donc à traduire et à mettre en musique soixante-deux psaumes auxquels on n'adapta que quarante mélodies.

C'est à cette dernière œuvre qu'est, en particulier, attaché le nom de Goudimel, le premier, le plus noble, le plus savant des harmonistes de notre psautier.

Goudimel n'a pas vu sa mémoire passer, éclatante, à la postérité, pour le seul fait «d'auoir heureusement besogné sur les Psaumes de Dauid en françois», ainsi que le dit Crespin dans son Martyrologe. Sa réputation était déjà faite avant qu'il s'occupât du psautier, c'est-à-dire avant que la frivolité et la raillerie à l'égard des choses saintes eussent fait place chez lui à des sentiments de piété et de conversion.

CLAUDE GOUDIMEL

D'après MM. Fétis et F. Clément, Claude Goudimel naquit en 1510 dans la Franche-Comté, peut-être à Besançon. Aucun document certain n'a pu nous apprendre jusqu'ici qui étaient ses parents et comment il fut amené à se vouer à la musique. Si nous en jugeons d'après ses écrits et particulièrement d'après ses lettres latines qui sont tracées avec facilité et en une langue très choisie, Goudimel, comme Th. de Bèze, dut d'abord être destiné par ses parents aux études littéraires, sans doute au droit, peut-être à la médecine ; mais son irrésistible vocation pour

Digitized by Google

la musique vint se mettre au travers des projets paternels et pour y donner carrière, autant peut-être que pour fuir des rigueurs qu'il ne méritait pas, il se dirigea vers Rome, qui était alors ce qu'elle n'est plus aujourd'hui : la ville des arts par excellence et de la musique en particulier. Goudimel s'y établit moins pour apprendre, sans doute, que pour perfectionner ce qu'il savait déjà. En 1538, il eut la hardiesse d'y ouvrir la première école publique de musique. C'était beaucoup oser, car jusqu'alors, l'enseignement du chant avait été depuis les temps les plus reculés de la chrétienté, uniquement entre les mains des clercs, qui formaient dans la sainte routine du plain-chant des chantres destinés aux cathédrales. Ces écoles de chant sacré s'appelaient des *psallettes*, et leur moindre défaut était de confisquer au profit d'une caste les connaissances d'un art et d'une science, auxquelles ne pouvait suffire l'étroite prison de la basilique, même la plus immense, pour laquelle et par laquelle seulement elles existaient.

En dépit des difficultés qu'elle devait rencontrer, l'entreprise de Goudimel réussit au delà de ses espérances, et il eut l'impérissable honneur de former des élèves qui portaient les noms de Palestrina, Animucci, Nanini, Merlo, etc., etc.

Ainsi l'école italienne, qui allait conquérir le sceptre du goût et créer un véritable *paradis de pureté harmonique*, l'école mélodique enfin, qui n'avait point eu de devancière, est fille de Goudimel.

On ne connaît rien de précis de la première phase de la vie de Goudimel ; d'après ce qu'on peut inférer de ses ouvrages, cette vie dut se passer au milieu des frivolités

Digitized by Google

d'une cour pontificale d'une part, d'une cour royale de l'autre. Mais il devait, lui aussi, avoir son chemin de Damas. Ce fut sans doute vers l'année 1560, qu'il se tourna du côté de la Réforme. Bourgeois était à ce moment revenu à Paris, et des relations d'amitié purent bientôt s'établir entre les deux musiciens. Ces relations, et probablement aussi le chant des psaumes au Pré-aux-Clercs, qui dut faire une profonde impression sur Goudimel, eurent certainement la plus grande influence sur la direction de sa vie. Pour n'avoir point été brusque, sa conversion ne fut que plus sûre et plus authentique. Demeura-t-il encore à Paris ou s'éloigna-t-il aussitôt de la grande ville, c'est ce qu'aucun document n'est venu jusqu'ici nous apprendre. Il dut cependant fuir la persécution et se réfugier à Lyon, l'un des foyers les plus importants de la Réforme. C'est là que la Saint-Barthélemy, dont il fut une des plus illustres victimes, le surprit, encore « occupé de cette musique religieuse, qui fut son crime et la cause de sa mort ».

Cinq éditions du psautier, auxquelles Goudimel travailla, parurent de son vivant. Elles reçurent en France et en Suisse le meilleur accueil ; toutefois, il convient de constater, à notre confusion, que les psaumes harmonisés par Goudimel furent autrement goûtés à l'étranger qu'en France. La musicienne Allemagne sut, entre autres, les estimer à toute leur valeur. Il résulte en effet, de la bibliographie du sujet que, dès 1565, un jurisconsulte saxon, Ambroise Lobwasser, ravi de l'harmonie de Goudimel qu'il avait entendue en France, acheva de traduire les psaumes de Marot et de Th. de Bèze, en en conservant scrupuleuse-

Digitized by Google

ment le rythme. La première édition de ce psautier allemand, dont un exemplaire se trouve à la Bibliothèque Nationale, parut en 1573, et depuis ce premier psautier de Lobwasser, près de 300 éditions parurent en allemand, c'est-à-dire presqu'autant qu'en français. Et le psautier de Marot, de Th. de Bèze et de Goudimel ne fut pas moins populaire en Suisse et en Hollande. M. Félix Bovet ne cite pas moins de trente auteurs, qui ont travaillé en Hollande au psautier.

Quant à la Suisse, elle a conservé, presque jusqu'à nos jours, le psautier de Goudimel avec quelques modifications.

CHAPITRE VII

LES PREMIERS CANTIQUES PROTESTANTS FRANÇAIS

Tel était donc à la fin du seizième siècle le point de développement de l'hymne protestant français. Le chant des Psaumes, des Commandements, du Décalogue était seul en usage. Calvin avait sévèrement proscrit toute autre sorte de chant qu'il eût qualifiée de profane. Et de fait, les paroles et la musique des psaumes convenaient admirablement à la grandeur et à la majesté de cette première Église réformée, qui allait avoir tant de luttes à soutenir, tant de persécutions à subir, tant d'obstacles à surmonter. Elle avait besoin d'épancher toute son âme dans ses chants, comme le psalmiste, de puiser auprès de son Dieu ce secours qui ne l'abandonna point au sein même des plus grandes détresses, et de s'écrier avec le roi-prophète:

Digitized by Google

« Éternel, je cherche en toi mon refuge : que jamais je ne sois confondu, car tu es mon rocher, ma forteresse; sauve ton peuple et bénis ton héritage ! »

Les psaumes furent donc, à eux seuls, la vivante et glorieuse expression de cette vaillante piété huguenote qui, dans son ensemble, jamais ne défaillit; ils furent pour ces vieux géants le cri de guerre qui leur assurait la victoire, parce qu'au delà de cette terre pour laquelle ils mouraient, leur regard se portait plus haut, vers les cieux, vers la patrie céleste et lumineuse qui allait les recevoir parmi des chants de triomphe. Mais les psaumes ne pouvaient demeurer toujours et exclusivement le cantique de l'Église. A l'hymne guerrier devait succéder le chant de paix. L'Église, après avoir conquis et affirmé — au prix de quelles luttes et de quel sang versé! — sa liberté, devait sentir le besoin de formuler sa foi et de la proclamer en prose et en vers; la personne de Jésus-Christ, le Dieu qui n'était plus l'Éternel fort et jaloux, punissant l'iniquité des pères sur les enfants, mais le Père Céleste, aimant, pardonnant et bénissant à travers toutes les défaillances, les infirmités et les rebellions, n'avait pas sa place dans les psaumes; à la piété nouvelle, il fallait des chants nouveaux. De ces tendances diverses naquit le cantique; il n'eût dû être qu'un complément légitime et nécessaire des psaumes... par un sentiment d'exagération naturel à l'esprit humain et particulièrement à l'esprit français, il fut une réaction contre les psaumes. On fit litière du passé — de ce passé à jamais si glorieux — pour ne penser qu'au présent et pour ne rêver qu'à l'avenir. Nous ne constatons pas cette erreur de notre siècle sans la déplorer

Digitized by Google

profondément; mais malgré tout, nous avons encore foi dans le bon sens de nos compatriotes et coreligionnaires, et nous espérons que dans un contingent plus ou moins éloigné, on reviendra de cet enthousiasme immodéré et désordonné — nous l'allons montrer tout à l'heure — pour le cantique, et qu'on saura rendre au psaume la place d'honneur qu'il doit occuper dans l'hymnologie de l'Église protestante de France.

A côté du psautier, nous rencontrons, au seizième siècle, toute une autre littérature poétique et musicale particulièrement intéressante: nous voulons parler des chansonniers. Les morceaux qu'ils renferment ne sont plus des psaumes et pas encore des cantiques, ce sont des sortes de chansons sérieuses qui naquirent en partie des persécutions auxquelles étaient en butte les protestants de France. C'est ainsi qu'en 1524, Marot faisait l'une de ses chansons intitulée : « *Chanson pour protester de servir à Dieu toute sa vie.* » Nous trouvons aussi une chanson de 1532 : « *La chanson des dix commandements de Dieu* » par Anthoine Saunier, pasteur dans le canton de Vaud.

Le volume de M. Bordier contient encore sept chansons tirées de la seconde édition d'un recueil que fit paraître en 1533 l'imprimeur Pierre de Vingle. La première édition ou plutôt le premier recueil de P. de Vingle ne contenait que cinq chansons : il avait pour titre : « *Chansons nouvelles, démonstrant plusieurs erreurs et faulsetés.* » Sans noms d'auteurs, par prudence vis-à-vis de la persécution. — Le second édité la même année à Neuchâtel a pour titre : « *Belles et bonnes chansons que les chrestiens peuvent chanter en grande affection de cœur.* » Il contient dix-neuf

Digitized by Google

pièces. Un troisième recueil de 1533 encore, contient vingt-quatre chansons la plupart de Mathieu Malingre, pasteur à Neuchâtel.

Ce sont les trois premiers chansonniers huguenots : ils furent bientôt suivis de plusieurs autres, car la littérature des chansonniers va de 1533 à 1678. En 1546, Eustorg de Beaulieu, ancien prêtre catholique passé à la Réforme, fit paraître des « *Chansons spirituelles sur la Sainte-Cène* » et une « *Chrestienne réjouissance* » contenant 160 chansons dont il fit paroles et musique.

M. H. Bordier nous a aussi révélé l'existence d'autres chansonniers édités en 1548, 1560, à Lyon. Enfin, en 1555 parut un recueil général qui a été fréquemment réimprimé. De tous ces chansonniers il nous reste 650 morceaux qui nous permettent de nous rendre très suffisamment compte de ce que fut la poésie huguenote au seizième et au dix-septième siècles. Le fond en est sérieux, la forme enjouée et piquante. L'esprit non plus ne manque pas. Quant à la musique qui accompagne ces morceaux, elle est souvent empruntée à des airs profanes ou à ceux des psaumes ; parfois aussi elle est originale.

Nous devions au chansonnier huguenot, et à la place qu'il occupe dans notre histoire du protestantisme, les quelques lignes que nous lui avons consacrées. Nous ne pouvons mentionner que pour mémoire les *Noëls* que Jean Daniel, organiste, qui vivait sous Henri II, composa ou rassembla. « Ils n'ont d'ailleurs, dit M. Lutteroth, dans le *Semeur* de 1837, d'autre mérite que celui de la plus folle gaieté.

D'une tout autre valeur sont les *Chansons spirituelles*

Digitized by Google

de Marguerite de Valois, sœur de François Ier, qui sont de véritables cantiques dictés, malheureusement par des circonstances trop particulières (1) pour pouvoir être utilisés dans le chant public et ternis aussi, il faut bien le dire, par le souvenir d'un autre ouvrage qui sortit de cette même plume royale, et qui s'appelle l'*Heptaméron*.

Il y eut encore une multitude d'essais de cantiques auxquels sont restés attachés les noms de Remy Belleau et de Joachim du Bellay : nous noterons aussi ceux du sieur de Valagre et du sieur de Maizon-Fleur composés sur des passages de la Bible cités en marge. Ces cantiques ne paraissent jamais avoir été chantés.

Quant aux cantiques de Racine et de P. Corneille, nous en parlerons plus loin.

La première tendance d'introduction de cantiques parmi les chants sacrés de l'Église date de Th. de Bèze. Nous trouvons dans les *Registres de la Compagnie des pasteurs* trois passages qui font allusion à des cantiques que Th. de Bèze aurait composés et dont il aurait fait à la fois paroles et musique (2). En effet, dès l'année 1595 paraît une pre-

(1) Ainsi une prière pour la guérison de François Ier, son frère; une autre à l'occasion de la mort du Roy; une autre pour le triomphe de la vérité sur les persécutions.

(2) Voici ces trois passages qu'on peut lire dans l'*Histoire de la musique* de M. Marcillac de Genève :

« Le 31 octobre 1595, fut parlé en la Compagnie de cantiques nouvellement traduits et mis en rime et en musique par M. de Besze, et ce parce que les frères d'Angleterre auroient demandé s'ils les chanteraient en leurs assemblées. »

1597. « L'avis fut pris qu'à cause que cela auait longtemps traisné, on prieroit M. de Besze, auec trois ou quatre musiciens, de corriger

Digitized by Google

mière édition des *Saincts Cantiques recueillis tant du Vieil que du Nouueau-Testament, mis en rime françoise par Th. de Bèze.*

Ces Cantiques sont au nombre de dix-sept : il est curieux de constater, en les examinant, que de Bèze n'a pas voulu, malgré l'autorité de sa personnalité et de son grand âge (il avait alors environ quatre-vingts ans), heurter de front l'opinion publique et les théories rigoureuses de Calvin en matière de chant ecclésiastique. Son but était simplement de combler la lacune que laissaient les psaumes dans le chant sacré; aussi, se contente-t-il d'abord de faire seulement des paroles auxquelles il adapte l'air de certains psaumes. Sept de ses cantiques sont de ce nombre, le huitième est le Cantique de Siméon qui a conservé sa mélodie ordinaire, quant aux neuf autres cantiques, si leurs mélodies ne sont pas exactement celles d'autres psaumes, au moins s'en rapprochent-elles d'assez près (1).

quelques tons auxdits cantiques et quand cela fait, on les pourroit chanter en l'Église moyennant le contentement de Messieurs. »

Mars 1597. « Les cantiques de M. de Besze ont été remis en chant par vn personnage d'Auuergne, pour voir si on pourroit les chanter en l'Église. Donné charge à M. Goulart de les essayer auec quelques musiciens. Ce que sachant M. de Besze a aussi fait la musique : ces musiciens lui trouvent plus d'air qu'au personnage d'Auuergne : il est adopté, en changeant quelques tons des pseaumes. »

(1) Nous ne serions pas éloignés de croire que Th. de Bèze, en arrangeant lui-même la musique de ses cantiques, n'a jamais eu la prétention de faire une œuvre originale. Certains écrivains lui ont précisément reproché d'avoir plagié des airs de psaumes. Il paraît bien difficile d'admettre qu'un vieillard déjà sur le déclin ait soudainement entrepris, sans connaissances techniques, de composer de la musique pour ses cantiques ; il nous paraît beaucoup plus naturel de supposer qu'il a volontairement fait ses mélodies en les tirant de celles des

Digitized by Google

Il est triste de constater qu'aucun des cantiques de Th. de Bèze n'a subsisté dans l'usage de l'Église, non pas seulement jusqu'à notre siècle, mais seulement jusqu'à Benedict Pictet qui, en 1703, n'en a pas même connaissance.

De l'œuvre hymnologique musicale protestante du seizième siècle, nous avons donc examiné les deux plus importants monuments : nos impérissables psaumes et les chansonniers. Il nous reste à en voir un troisième morceau, le plus ancien, le plus admirable de tous, celui qui à jamais demeurera par excellence l'hymne glorieuse de l'Église évangélique de toute dénomination, nous avons nommé le Choral de Luther.

CHAPITRE VIII

LE CHORAL DE LUTHER

Il n'entre pas dans le cadre déjà très étendu de cette étude, de faire à propos de ce cantique des recherches sur les développements du chant sacré de l'autre côté du Rhin, et si nous nous départissons pour une fois de la règle que nous nous sommes donnée de ne pas franchir les limites de la France et de l'Église réformée, c'est parce que le

psaumes. C'est ainsi qu'on peut s'expliquer d'une manière fort plausible que son cantique III : *Ie parleray, cieux, donny audience, Terre s'appreste à mon dire escouter*, etc... a pour musique (avec modifications) une phrase du psaume II, puis une autre du psaume XIII, puis deux du psaume XI et enfin une dernière du psaume XXXII.

Digitized by Google

Choral de Luther est tout aussi en honneur et en usage dans nos Églises françaises que dans les Églises allemandes.

La plus grande obscurité a longtemps régné sur la composition musicale et poétique du Choral de Luther: nous n'énumérerons point ici les différentes hypothèses qui ont eu cours jusqu'à ces toutes dernières années, puisqu'un livre récent de littérature allemande (1) vient de jeter une lumière complète sur ce point si intéressant de critique historique, et, par la découverte du manuscrit même de Luther, a mis fin à toutes les conclusions plus ou moins exactes qu'avaient pu tirer les historiens de documents incertains.

D'un mot, nous dirons que le Choral de Luther a été composé en 1530, comme l'atteste une brève note de la main même de Luther, placée en tête du manuscrit que nous reproduisons ci-après. Cette note est ainsi conçue :

Hat myr verehret meyn guter freund
Herr Johann Walther
Componist Musice
zu Torgaw
1530
dem Gott gnade.

Martinus Luther. (2)

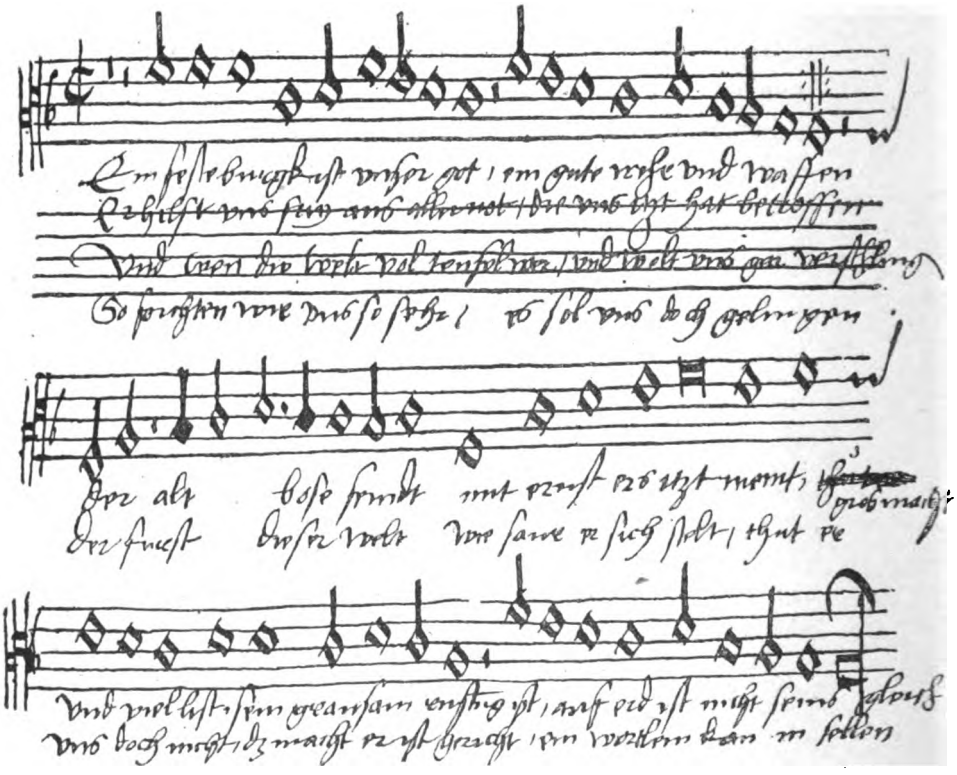
Quant au manuscrit du Choral, le voici tel que la photogravure nous a permis de le reproduire.

(1) *Deutsche Literaturgeschichte von* Robert Kœnig. — Bielefeld et Leipzig. 1881.

(2) « Mon bon ami, M. Johann Walther, compositeur de musique, Torgau, 1530 (que Dieu lui fasse grâce), m'a dédié ceci.

Digitized by Google

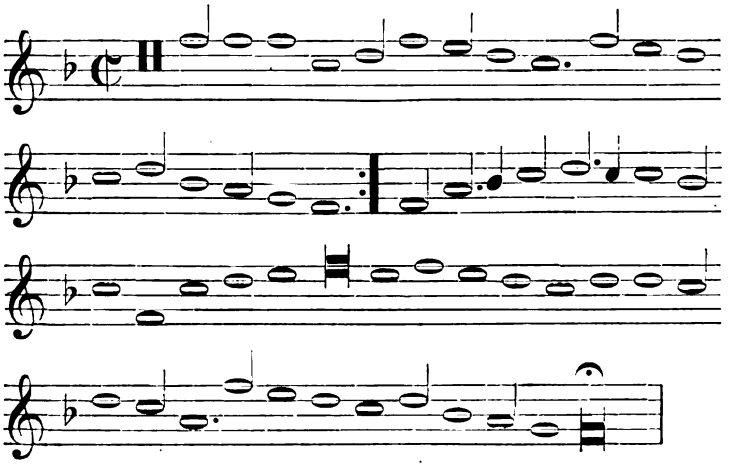
Hat myr verehret meyn guter Freund
Herr Johann Walther
Componist Musice
zu Torgaw
1530
dem Gott gnade
Martinus Luther.



Digitized by Google

En examinant attentivement ce document, on remarquera qu'en dépit de l'absence totale de division en mesures, il y a cependant un signe métrique placé en tête de la première portée et que si l'on tente, sans changer en rien la mélodie ou le rythme, de faire entrer l'air dans les divisions métriques, on y réussit pleinement : même les syncopes auxquelles on est obligé d'avoir recours dans une telle transcription, donnent un caractère singulièrement original et vigoureux à cette hymne magnifique. Nous donnons ici le chant réduit de clef d'*ut* 3me ligne en clef de sol, pour la commodité de la lecture, mais sans transposition de ton.

Musique originale du Choral de Luther (1530) transcrite de clef d'*ut* 3e ligne en clef de *sol*.

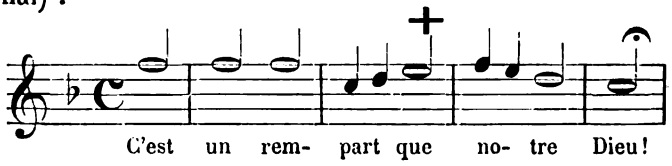


Le cantique de Luther se chantait donc originellement en *fa*, ton qui peut nous paraître élevé, mais qui ne l'était guère en réalité pour les chanteurs du temps, si l'on songe

Digitized by Google

d'abord que depuis lors, la tonalité du diapason a été exhaussée, que, de plus, le timbre des voix était au seizième siècle plus aigu qu'au dix-neuvième, puisque la plupart de nos psaumes étaient écrits dans des tons qui nous sont impossibles aujourd'hui, et qu'enfin le *Choral* de Luther n'était pas originairement, ainsi que le prouve le manuscrit que nous avons reproduit plus haut, destiné à être chanté en parties.

On voit quelles modifications a subies ce chant en passant à travers les différents recueils pour parvenir jusqu'à nous. Quand on a l'oreille pénétrée de la mélodie ordinaire sur laquelle nous le chantons, on croit presque à un *lapsus calami*, à une omission de note dans le manuscrit de Johann Walther entre la 5e et la 6e note ; nous avons, en effet, l'habitude de chanter ce passage comme suit (nous gardons, pour faciliter la comparaison, le ton de l'original) :



La transition entre le *ré* et le *fa* paraît brusquée, nous avons introduit une note de repos. Cette note a parfaitement tort, quelque étrange que cela puisse paraître, preuve en soit le parallélisme parfait que le compositeur a observé dans le rythme des deux premières phrases musicales (1), et qui se trouve rompu par l'introduction d'une note de repos.

Cette simple remarque témoigne, à côté de toutes les

(1) Et aussi la dernière du morceau qui reproduit la deuxième.

Digitized by Google

autres preuves, de la parfaite antiquité et authenticité du manuscrit reproduit. Il est tout entier de la main de Johann Walther, maître de chapelle et probablement aussi instituteur à Torgau, qui composa la musique sur les paroles que Luther avait faites. Notre document est tiré de la collection d'hymnes et de compositions de Johann Walther (1530) dont Luther se servait.

Nous savons, en effet, combien Luther aimait la musique et quelle large place il faisait au chant sacré dans l'édification religieuse. Il composa lui-même trente-sept cantiques, dont la majeure partie (20) fut écrite en 1524. Huit d'entre eux sont originaux, sept sont des imitations de psaumes qu'il affectionnait et d'autres ont été écrits soit à l'occasion de fêtes telles que Noël ou Pâques, soit pour les enfants. Notre choral : *Ein' feste Burg ist unser Gott* (C'est un rempart que notre Dieu) est imité du psaume XLVI.

Ratzeberger, dans sa *Vie de Luther*, dit que le réformateur avait l'habitude, chaque jour, après le repas du soir, d'aller chercher dans son cabinet de travail ses livres de musique, et de tenir avec ceux de ses amis qui étaient musiciens, une séance de chant, où il entonnait d'une voix fraîche et joyeuse ses plus beaux cantiques. Notre fac-simile serait tiré de l'une des partitions de Luther.

Nous avons signalé la supériorité de la mélodie originale sur l'air usité aujourd'hui. Cette supériorité éclate aux yeux ou plutôt aux oreilles, de deux manières : nous remarquons d'abord le rythme alerte et vigoureux des trois premières phrases, dû aux syncopes, et qui correspond si parfaitement aux paroles ; la troisième phrase notamment est admirable, surtout lorsqu'on la compare

Digitized by Google

aux monotones blanches qui la remplacent dans nos recueils actuels. Les deux premières ne renfermaient que des noires, à la troisième phrase, l'élan est plus vif encore et nous voyons apparaître deux croches. Puis, nous rencontrons un véritable trait de génie dans le contraste que forme le chant large des deux phrases suivantes en blanches, qui semble comme un écho céleste au cri de guerre des trois premières phrases, et enfin la dernière phrase reprenant comme en un chant de triomphe la mélodie de la deuxième. Il y a dans tout ce morceau un drame puissant, admirablement traduit en musique. Tout le génie intime de la Réforme se trouve exprimé dans ce simple chant.

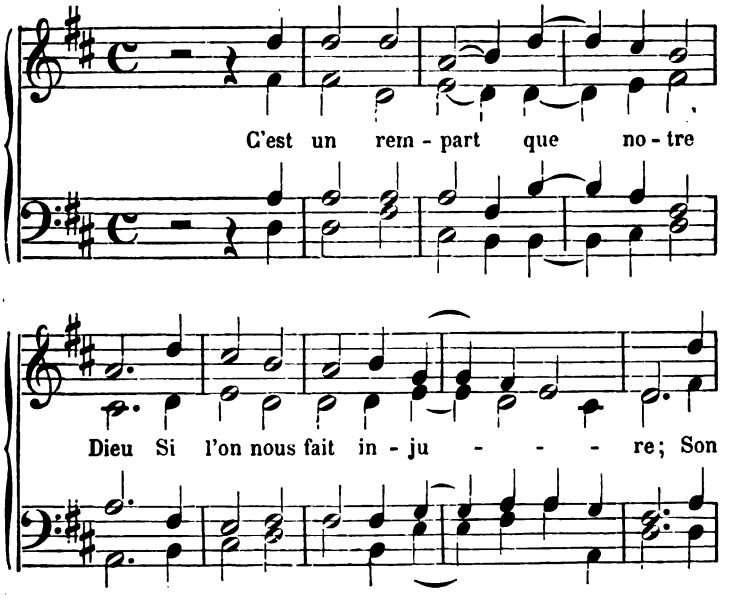
Johann Walther a fait passer dans sa musique, en les y exaltant, les sentiments de foi et de force qu'avait mis Luther dans ses paroles, et le réformateur avait bien saisi toute la valeur de ce chant, lorsqu'il a écrit dans la notice citée plus haut: « Mon bon ami Johann Walther, m'a dédié cette musique. ».

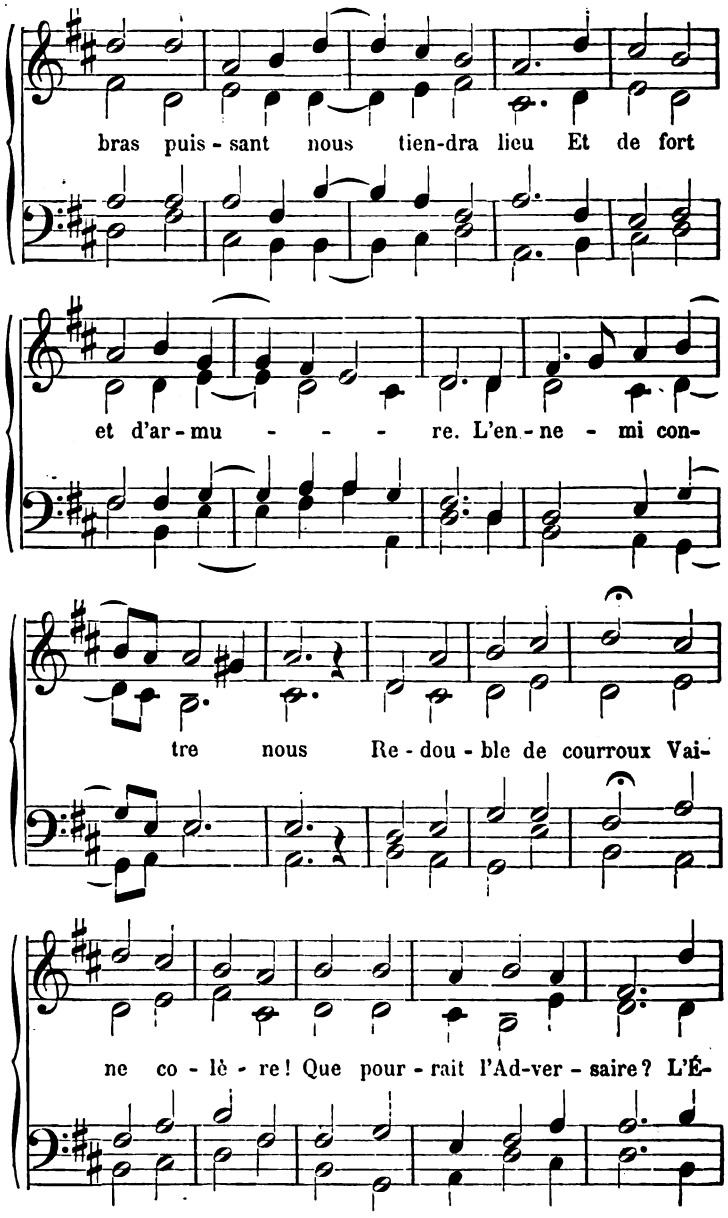
Il est douloureux de constater à quel point trois siècles et demi ont pu décolorer cette œuvre magistrale à laquelle faire la moindre retouche est une profanation. La seule excuse qu'on pouvait invoquer était l'absence du manuscrit jusqu'à la seconde moitié de ce siècle. Maintenant que nous avons le privilège de le posséder, nous proposons très catégoriquement d'en revenir au texte primitif. A cet effet, et pour ne pas perdre de vue le but pratique de ce travail, nous avons reconstitué le Choral de Luther avec l'harmonie du seizième siècle, et nous l'avons transposé dans le ton le plus convenable aux voix. Tous ceux qui

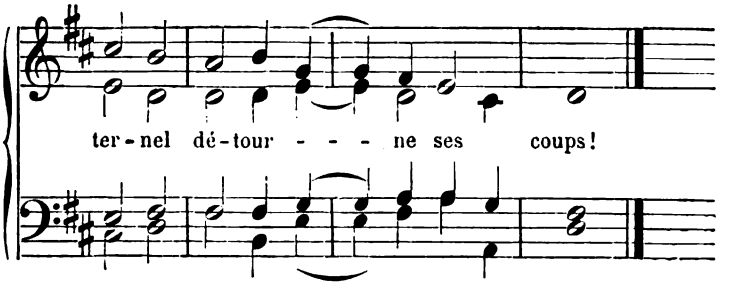
Digitized by Google

sont soucieux de la vérité historique et de la version originale de la musique apprécieront à sa valeur cette vieille et magnifique hymne dans sa simplicité. On a voulu l'arranger, on l'a costumée au goût du jour, c'est encore dans sa naïveté première qu'elle est le plus belle (1).

CHORAL DE LUTHER

Mélodie originale de 1530, réduite en mesures avec Harmonie du XVI[e] siècle.

(1) Nous tenons à remercier ici l'un de nos plus éminents musiciens, M. Ch. M. Widor, organiste de Saint-Sulpice, qui a bien voulu vérifier cette reconstitution.

Digitized by Google

Digitized by Google



La place nous manquerait si nous voulions noter ici les transformations qu'a subies le choral de Luther. — Outre qu'il a inspiré les plus magnifiques pages à nos maîtres-compositeurs (1), il a passé dans l'hymnologie de l'Église évangélique de tous les pays. Nous le retrouvons en Angleterre, en Suisse, en Danemark, en Suède, en Belgique et en Hollande. En France, nous avons, pour les paroles, deux versions absolument dissemblables du Choral de Luther : l'une est celle du Recueil de cantiques luthérien qui n'est qu'une traduction versifiée (2) de l'allemand, l'autre est celle des *Chants chrétiens*, de beaucoup supérieure et qui a été uniformément reproduite dans tous les recueils de langue française. Voici ces trois textes (3) :

Original allemand de Luther.	**Recueil luthérien.**
Ein' feſte Burg iſt unſer Gott,	C'est un rempart que notre Dieu,
Ein' gute Wehr und Waffen:	Une invincible armure,
Er hilft uns frei aus aller Not,	Notre délivrance en tout lieu,
Die uns iezt hat betroffen.	Notre défense sûre.

(1) Entre autres à J. Sébastien Bach, Meyerbeer et Thalberg.

(2) Nous n'osons pas dire poétique.

(3) La place nous fait défaut pour reproduire les quatre strophes, nous nous bornerons à la première et à la quatrième.

Digitized by Google

Der alte böſe Feind	On voit maintenant
Mit Ernſt ers ietzt meint;	Perfide et puissant,
Groß Macht und viel Liſt	Cruel, menaçant,
Sein grauſam Rüſtung iſt;	L'ennemi rugissant
Auf Erd'n iſt nicht ſeins Gleichen.	Nous prodiguer l'injure.
Das Wort ſie ſollen laſſen ſtan	La Parole doit subsister,
Und kein' Dank darzu haben.	Elle est incorruptible.
Er iſt bei uns wohl auf dem Plan	L'Esprit saint, qui peut nous l'ôter
Mit Seinem Geiſt und Gaben.	Et sa force invincible?
Nehmen ſie den Leib,	Prenez donc nos biens
Gut, Ehr', Kind und Weib:	Nos fils, nos soutiens,
Laß fahren dahin,	Chargez-nous de liens;
Sie haben's kein Gewinn;	Notre Dieu donne aux siens
Das Reich muß uns doch bleiben.	Le règne indestructible.

Version française du Choral de Luther.

C'est un rempart que notre Dieu.
Si l'on nous fait injure,
Son bras puissant nous tiendra lieu
Et de fort et d'armure.
L'Ennemi contre nous,
Redouble de courroux
Vaine colère!
Que pourrait l'Adversaire?
L'Éternel détourne ses coups.

Dis-le! ce mot victorieux
Dans toutes nos détresses!
Répands sur nous du haut des cieux
Tes divines largesses!
Qu'on nous ôte nos biens,
Qu'on serre nos liens,
Que nous importe!
Ta grâce est la plus forte,
Et ton royaume est pour les tiens.

Il n'est pas nécessaire d'insister sur l'incomparable valeur de cette traduction, surtout lorsqu'on la compare

Digitized by Google

aux quatre rimes riches en *iens* qui *ornent* la dernière strophe de la traduction luthérienne. Le caractère même de ce morceau poétique, avec l'apostrophe de la seconde personne du singulier (2e et 4e strophes), en marque la date. Il est contemporain des chants de Sion et du Réveil de 1830 (1).

Nous ne pensons pas qu'il y ait rien à changer dans les paroles du cantique de Luther (version française (2). Quant à la musique, nous avons exprimé notre pensée. Nous ajouterons pour ceux qu'effraieraient les difficultés d'un retour à la mélodie originale qu'il serait infiniment meilleur, au lieu de la médiocre harmonie qui se trouve dans tous les recueils, d'adopter, pour le chant à quatre parties, la transcription de S. Bach, qui est conforme pour la partie de soprano à la mélodie reçue. Voici cette transcription qui forme le finale de la belle cantate : *Ein' feste Burg* (3).

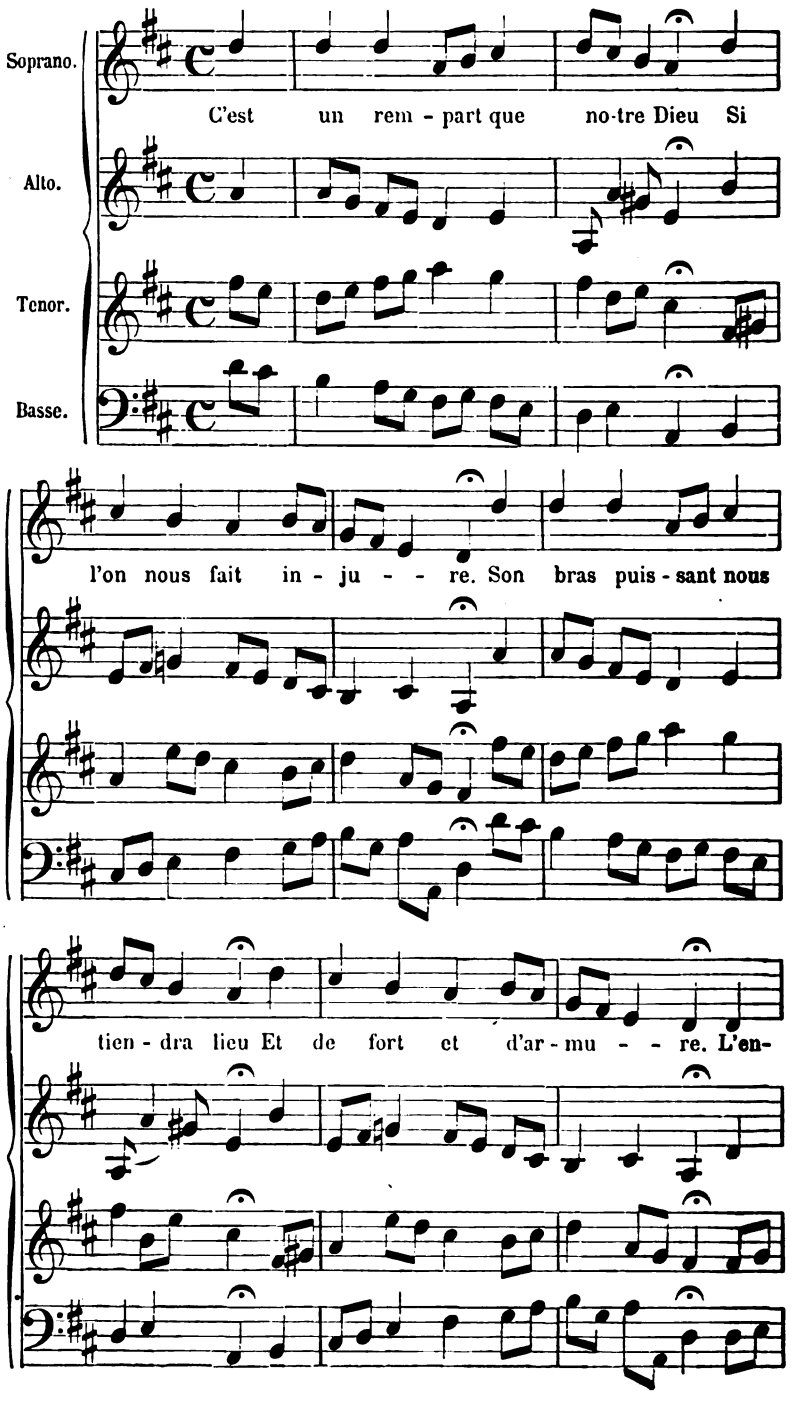
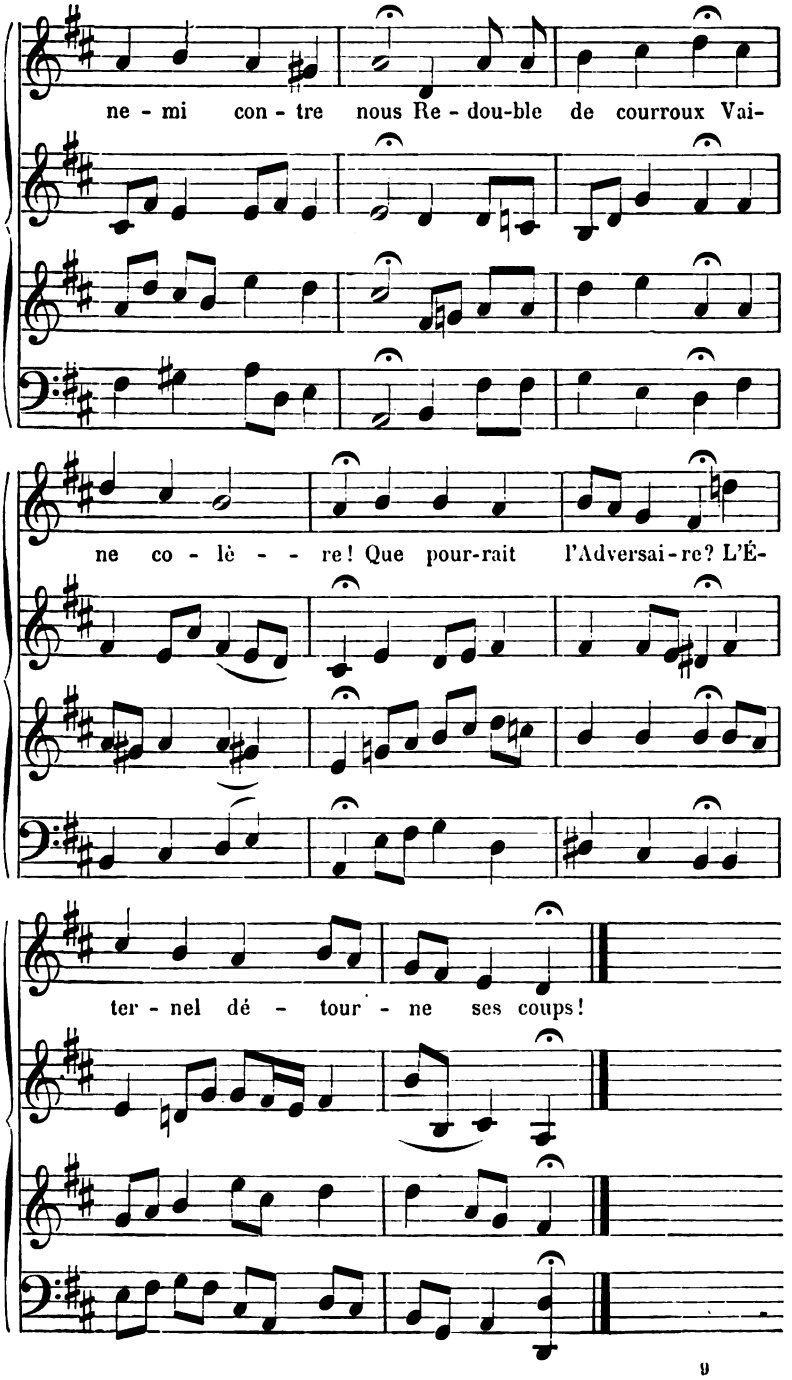
(1) Ces admirables paroles sont, en effet, comme nous le verrons plus tard, de M. H. Lutteroth.

(2) Nous engageons bien vivement nos frères de l'Église luthérienne à se rallier, dans l'intérêt même de l'unité du chant ecclésiastique, surtout pour un cantique de cette nature, à la version française, la seule qui soit digne de la beauté de l'original allemand, et de la musique.

(3) A ce propos, nous mentionnerons pour mémoire seulement la version française (paroles) du Choral de Luther qu'a donnée M. Maurice Bouchor dans sa traduction de l'Oratorio de S. Bach (1885).

Digitized by Google

CHORAL DE LUTHER

Harmonie de J.-S. Bach.

Digitized by Google

Digitized by Google

CHAPITRE IX

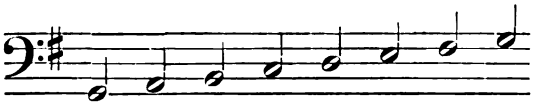
DU CHANT A L'UNISSON ET DU CHANT EN PARTIES

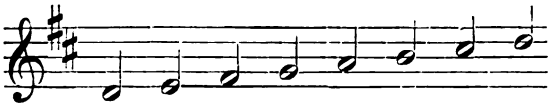
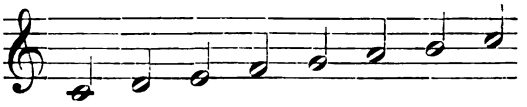
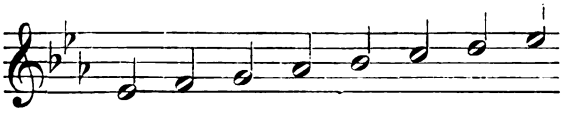
Nos transcriptions du Choral de Luther et nos recherches pour la reconstitution de l'harmonie primitive nous amènent tout naturellement à exprimer ici notre avis sur la question si controversée du chant à l'unisson ou du chant en parties. C'est là une difficulté qu'on a trop souvent tranchée sans arguments plausibles, à peu près comme Alexandre avait résolu le nœud gordien. Il nous semble qu'elle mérite un peu plus d'attention. Nous dirions volontiers que de l'attitude prise à cet égard, dépend la vie ou la mort du chant dans nos églises. Nous nous étonnons toujours davantage, de voir qu'alors que tant de qualités, tant de connaissances solides sont, à bon droit, requises chez les hommes appelés à être les conducteurs de l'Église, une seule demeure indifférente ou négligée: celle de la musique. Et l'on s'étonne après cela de voir notre Chant sacré languir et se traîner, impuissant, dans la plus pitoyable médiocrité! Il n'était point ainsi aux temps premiers de l'Église, alors qu'une bonne voix et la connaissance du chant faisaient partie des attributs exigés de ceux qui se destinaient au ministère; où, dans les écoles, on apprenait aux enfants leurs notes parfois même avant qu'ils ne sussent lire, au temps où un Luther et un Bourgeois réclamaient que l'Église chantât. Nous répétons donc, ce qui est notre profonde conviction et ce que nous disions au commencement de ce travail, à savoir : que le chant est

Digitized by Google

un des éléments essentiels de notre culte et qu'il est coupable de ne s'en préoccuper que d'une manière nonchalante et inefficace. Or, pour que le chant acquière la valeur que nous lui voudrions voir, faut-il qu'il soit à l'unisson ou en parties?

Ici, nous sommes obligés d'entrer dans des détails techniques indispensables.

Dans nos églises protestantes, où le chant n'est pas l'apanage exclusif du ministre, mais où chaque membre de l'assemblée y prend ou doit y prendre part, ce chant est composé de bien des éléments différents. Il y a d'abord les voix féminines qui font avec facilité les notes les plus élevées de nos cantiques; ces voix elles-mêmes sont divisées en deux catégories: les *soprani* qui montent le plus haut et les *contralti* qui descendent le plus bas. Il y a ensuite les voix d'enfants dont la portée est à peu près la même. Puis viennent les voix d'hommes, beaucoup plus graves et se subdivisant, elles aussi, en *basses* et en *ténors*. Or ces voix doivent être utilisées toutes, et telles que la nature les a faites, car nous n'entrons pas ici dans l'hypothèse de voix cultivées par l'étude et ayant acquis une ou plusieurs notes qu'elles n'avaient pas naturellement. Il est donc nécessaire de se rendre compte de l'étendue ordinaire de ces différentes sortes de voix, de connaître quelles notes chaque catégorie peut facilement produire. On peut compter en moyenne que chaque sorte de voix a une étendue d'une octave; les voix de basse feront sans difficulté la gamme montante à partir du sol grave:

Digitized by Google

Les voix de ténor iront du *ré* au-dessous de la portée au *ré* 4e ligne :

Les voix d'alto descendront une note plus bas :

Quant aux soprani, ils ne peuvent sans effort monter au-dessus du *mi* ♭ 4e interligne :

Telles sont les ressources vocales dont on peut disposer partout, dans une église de ville ou dans le plus humble temple de village. Voyons maintenant de quelle manière on peut utiliser ces ressources.

Admettons un chant à l'unisson. Pour que chacun puisse chanter avec la voix que la nature lui a donnée, il faudra que la totalité des chants d'un recueil soit circonscrite dans la limite des notes communes aux quatre voix. Or veut-on savoir quelle étendue embrassent ces limites, d'après ce que nous venons de dire des voix? Une octave tout au plus; de l'*ut* première ligne à l'*ut* 3e interligne (1).

(1) Voir à l'appui de ces assertions, la Méthode de Solfège et de Chant de Mme Damoreau, l'A B C musical de Panseron, l'Harmonie élémentaire de Barbereau.

Digitized by Google

Il faudrait donc que toutes les mélodies de cantiques, quel que soit le ton dans lequel elles sont écrites, fussent circonscrites dans les limites de sept notes, d'*ut* à *ut*. Voilà logiquement à quelle nécessité irréductible on est conduit avec la prétention d'un chant à l'unisson. De tous les cantiques ou psaumes composés jusqu'ici à notre connaissance, il ne s'en trouve qu'*un seul* qui répondrait à ce programme, c'est le cantique de Malan : « *C'est dans la paix que tu dois vivre* », qui, sans être le moins du monde monotone, ne roule cependant que sur cinq notes de *mi b* à *si b*. Voilà donc qui fait le procès du chant à l'unisson, et nous ne pouvons mieux faire pour achever ce raisonnement fort simple, que de citer les paroles péremptoires par lesquelles M. O. Douen termine l'examen de la même question (1). « Au lieu de forcer les voix de toute espèce à sortir de leur diapason, rendez à chacune son domaine : que les voix de femmes et d'enfants forment les dessus, et les voix d'hommes les dessous, tout rentre dans l'ordre. Non seulement la fatigue et le dégoût disparaissent, mais on obtient un effet magnifique et d'une grande puissance, l'harmonie qui accroît l'édification, à condition de rester grave et simple comme le choral lui-même ».

Tous les réformateurs ont désiré que la musique sacrée fût chantée en parties, preuve en soit les magnifiques chorals que nous a légués la Réformation, dont plusieurs sont signés du nom de Luther, preuve en soit encore le trait que nous citions plus haut (v. page 49) de la vie intime de ce même Luther. Seul, Calvin « qui n'était pas

(1) *Encyclopédie des Sciences religieuses*, Art. Chant sacré.

Digitized by Google

musicien, proscrivit l'harmonie avec un rigorisme qui n'a peut-être pas été moins nuisible à la Réforme que le supplice de Servet... Calvin se trompait gravement en repoussant l'harmonie (aussi bien que les orgues), mais, du moins, il la condamnait en elle-même, et non à cause de sa prétendue difficulté d'exécution. Il ne voulait que l'unisson, il est vrai, mais non l'unisson cahoteux, faux, pitoyable des églises où l'on prétend chanter sans jamais s'être occupé de musique, et moins encore l'unisson maigre et presque scandaleux des huit ou dix voix d'une église de ville, dont la grande majorité des fidèles dédaigne de chanter. Calvin voulait que tous chantassent, et que pour cela ils apprissent à chanter. Dans les collèges fondés sous son inspiration, tous les élèves consacraient *quatre heures par semaine* à la musique et au chant des psaumes, dont ils chantaient en outre un grand nombre de strophes au culte du mercredi matin et à ceux du dimanche ». (1)

Nous croyons donc avoir montré que le chant à quatre parties est non seulement nécessaire, mais qu'il est, à l'heure actuelle, l'unique moyen de salut pour notre chant sacré. (2) Qu'on veuille bien ne pas arguer ici de difficultés matérielles : nous pourrions invoquer le témoignage de tous ceux qui ont quelque compétence en la matière, et au besoin nous parlerions au nom de notre propre expérience.

(1) O. Douen. *Ibid.*

(2) Certaines Églises ou certains éditeurs de Recueils ne semblent guère l'avoir compris et nous ne sommes pas peu surpris de voir la dernière édition du recueil de l'Église de la Confession d'Augsbourg, où cependant les traditions musicales allemandes se sont le plus fidèlement conservées, ne contenir que la mélodie des cantiques.

Digitized by Google

Rien n'est plus aisé que d'apprendre aux personnes les moins expertes en musique à chanter très convenablement en parties un cantique ou un psaume. Il ne s'agit évidemment pas d'une exécution artistique qui risquerait d'entraîner dans une voie sortant des cadres de la musique d'église, nous réclamons seulement que chacun puisse utiliser sa voix dans le registre où Dieu l'a placée. Nous dirons plus loin de quelle manière un recueil de cantiques doit se prêter par sa composition et son harmonie à un tel ensemble; un point seulement demeure maintenant acquis, c'est que le chant à quatre parties est le seul qui puisse convenir tant au caractère qu'à la dignité de notre culte protestant.

CHAPITRE X

LE PREMIER RECUEIL DE CANTIQUES FRANÇAIS (1)

BÉNÉDICT PICTET (1703).

On a dit, non sans raison, que les Églises évangéliques des différents pays furent ce que leurs réformateurs respectifs les firent. Les Églises issues de l'activité réformatrice de Luther et de Zwingli qui, tous deux, étaient musiciens et poètes (2) chantèrent dès l'origine des cantiques : celles qui s'étaient développées sous l'autoritarisme de Calvin portèrent

(1) Nous parlerons plus loin des Recueils de Cantiques des Églises françaises de Francfort (par Balth. Ritter) et de Berlin, qui sont antérieurs en date à ceux qui virent le jour sur le sol de la France ou de la Suisse.

(2) Zwingle a composé deux cantiques.

Digitized by Google

longtemps l'empreinte de cette main de fer. C'est ainsi que pendant plus d'un siècle et demi nous voyons Genève et la France chanter sans la moindre altération les psaumes de Marot et de Th. de Bèze tels qu'ils avaient paru sous Calvin. Il fallut que plusieurs générations passassent pour qu'on osât dire tout haut ce qu'on pensait tout bas, à savoir : que le chant des psaumes ne suffisait plus au culte public et que la paresse des fidèles à les chanter avait besoin d'être secouée par l'introduction de cantiques nouveaux (1). C'est alors qu'à Genève un homme s'est ren-

(1) C'est ce qu'un demi-siècle plus tôt avaient compris et exécuté les Églises protestantes françaises de réfugiés à l'étranger. Nous citerons en particulier celle de Francfort sur le Mein dont le pasteur, Balthazar Ritter, « ayant fait quelque temps la fonction de prédicateur allemand auprès des ambassadeurs de Sa Majesté suédoise en France, s'y appliqua avec toute diligence et se perfectionna tellement dans cette langue » qu'à son retour de Paris on le nomma ministre de l'Église française de Francfort pour laquelle il composa un recueil de cantiques. Ce recueil contenait 150 cantiques traduits des plus beaux chants allemands (principalement de Luther) pour les colonies de réfugiés français en Allemagne. Ils se chantaient naturellement sur les mélodies allemandes. Le recueil de Balth. Ritter a pour titre : « *Heures chrétiennes ou occupations saintes* ». Publié en 1663, il eut de son vivant cinq éditions toutes pourvues de suppléments. « Après lui, M. Gueis, ministre de la même Église, se donna la peine de faire imprimer la sixième édition, et les membres de l'Église se sont servis des travaux de ces deux savants et habiles ministres, qui se sont acquis un grand mérite et estime par leurs discours savants et desseins louables, dont nous profitons encore dans cette église ».

Ces six éditions ne suffirent point ; en 1740, Jean Daniel Claudi en fit paraître une septième avec une addition de 200 cantiques, parce que, dit-il dans la préface à laquelle nous empruntons nos citations, « comme l'Église allemande se glorifie d'un heureux changement et augmentation édifiante de son livre de cantiques, les membres de cette Église française demandèrent semblablement une augmentation des cantiques français en quoi je les voulais donc gratifier, principalement

Digitized by Google

contré en la personne de Bénédict Pictet pour faire cette œuvre nécessaire de restauration du Chant sacré.

Bénédict Pictet était né en 1655 dans la cité de Calvin. Après avoir voyagé en France, en Hollande et en Angleterre il — fut nommé en 1680 pasteur de Saint-Gervais, et six ans après, professeur de théologie.

Il fut, dès les premiers temps de son ministère, frappé des incongruités et des lacunes du Psautier. Cédant à ses sollicitations, le Consistoire le chargea avec deux autres collaborateurs d'achever l'œuvre de révision que Conrart avait déjà commencée. Ce travail fut achevé en 1693 et l'année suivante la nouvelle version parut, grâce à la générosité d'un riche donateur qui offrit d'en payer l'impression. Trois ans plus tard, Pictet demanda au Conseil, de la part de la vénérable Compagnie, de permettre l'introduction de la révision dans l'usage ecclésiastique. Mais ce n'était là qu'un commencement : en réalité il voulait plus.

parce que le bon débit de la dernière édition demanda une nouvelle impression. Je vous présente donc la septième édition de ce même livre où vous trouverez plus de deux cens cantiques spirituels, nouvellement traduits de l'Allemand, et mis en rimes français (sic) dont la composition m'a donné beaucoup de peine... » Le volume contient 381 cantiques, plus la « *Liturgie de l'Église protestante qui est à Francfort sur le Mayn avec un recueil des prières devotes pour le matin et le soir, auxquelles on a ajoûté les prières pour les âmes pénitentes et les fidèles communians avec d'autres pour les adversités,* » plus encore des « *Instructions chrétiennes, qui renferment le Catéchisme de feu Martin Luther, les III Symboles de l'Église ancienne et la Confession d'Augsbourg, que les protestants y présentèrent à l'empereur Charles V l'an MDXXX.* »

Les églises françaises de Saint-Gall, de Leipzig et de Berlin eurent aussi dans le dernier quart du dix-huitième siècle leurs recueils particuliers de psaumes et de cantiques.

Digitized by Google

En 1703, Pictet et ses collaborateurs firent remarquer à la vénérable Compagnie qu'on ne possédait qu'un seul cantique tiré du Nouveau Testament (celui de Siméon) et qu'il serait précieux de posséder et de chanter des cantiques reproduisant les idées de l'Évangile, ne fût-ce que pour les fêtes chrétiennes de l'année, qu'en cela du reste on ne ferait que suivre l'exemple de l'Église luthérienne qui depuis longtemps chantait de telles hymnes.

La Compagnie, frappée de ce raisonnement, et sur l'appui du Conseil, acquiesça à la proposition et chargea Pictet lui-même de composer ces cantiques. Peu de temps après, Pictet en présenta 54 qu'il fit imprimer : on en choisit douze qui furent placés à la suite du psautier. En 1705 on les tira en un recueil à part et dès la communion de septembre de la même année, ils furent introduits dans l'usage. « Si David, dit-il dans la préface, contemplant les œuvres de Dieu, ne pouvait se lasser de les publier par ses cantiques, les Chrétiens ne célébreraient-ils pas par leurs hymnes le grand mystère de piété, Dieu manifesté en chair, justifié en esprit, vu des Anges, cru du monde, prêché aux gentils et élevé en gloire. »

A part une tendance dogmatique un peu trop accentuée et commune d'ailleurs à la majorité de la littérature hymnologique postérieure aux psaumes, les cantiques de Pictet ont une réelle valeur (1) et c'est avec raison que plusieurs

(1) Voici ce qu'en dit M. H. Lutteroth :

« Composés à l'entrée d'un siècle pendant toute la durée duquel le culte ne devait se célébrer que dans le désert, au milieu de mille périls, et où la philosophie allait s'attaquer non seulement à la superstition, mais aux doctrines fondamentales du christianisme, ces cantiques, qui

Digitized by Google

ont subsisté jusqu'à nos jours entre autres : « Béni soit à jamais le grand Dieu d'Israël. » A notre point de vue spécial, ils ne sont peut-être pas aussi intéressants, puisqu'ils se chantaient presque tous sur les mélodies des Psaumes. Ces cantiques de Pictet ont été longtemps en usage dans l'Église : la dernière édition qui en ait paru et que nous possédons est, croyons-nous, celle de Valence 1838 publiée sous ce titre « Les psaumes de David suivis de cantiques et de prières. » Une note placée en tête du volume paraît indiquer qu'elle a été faite spécialement à l'usage de l'Église réformée. Elle contient tous les cantiques de Pictet pour le jour de Pâques, pour Noël, pour la Pentecôte, pour la cène de septembre, pour l'Ascension, l'histoire de la Pentecôte, celle de la naissance de Jésus-Christ, etc., etc.

Plusieurs des cantiques de Pictet ont avec raison été conservés dans nos recueils modernes : les *Chants chrétiens* en contiennent 6. Ce sont les nos 35, 64, 151, 178, 182, 183. Nous ferons seulement une objection : pourquoi n'a-t-on pas conservé à tous ces cantiques la musique que Pictet lui-même leur avait choisie? On a eu le bon goût de le faire pour le n° 64 et il suffit de comparer cette musique avec celle que Mme Hérault a composée pour le n° 35 — musique dont nous n'avons garde d'ailleurs de contester la valeur — pour se convaincre qu'il vaut mieux conserver une mélodie ayant le même caractère ancien que les paroles. Nous ne savons par exemple point de plus belle mélodie

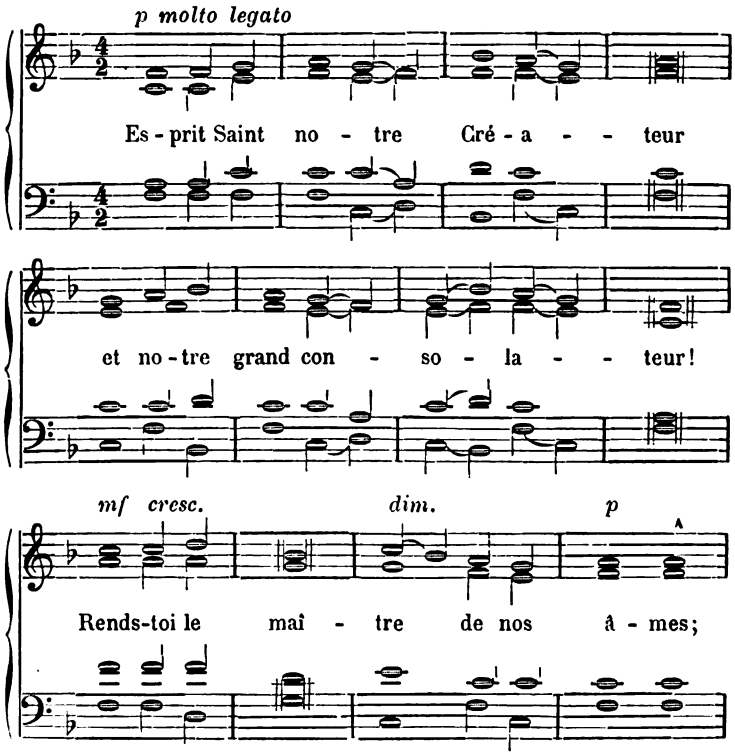
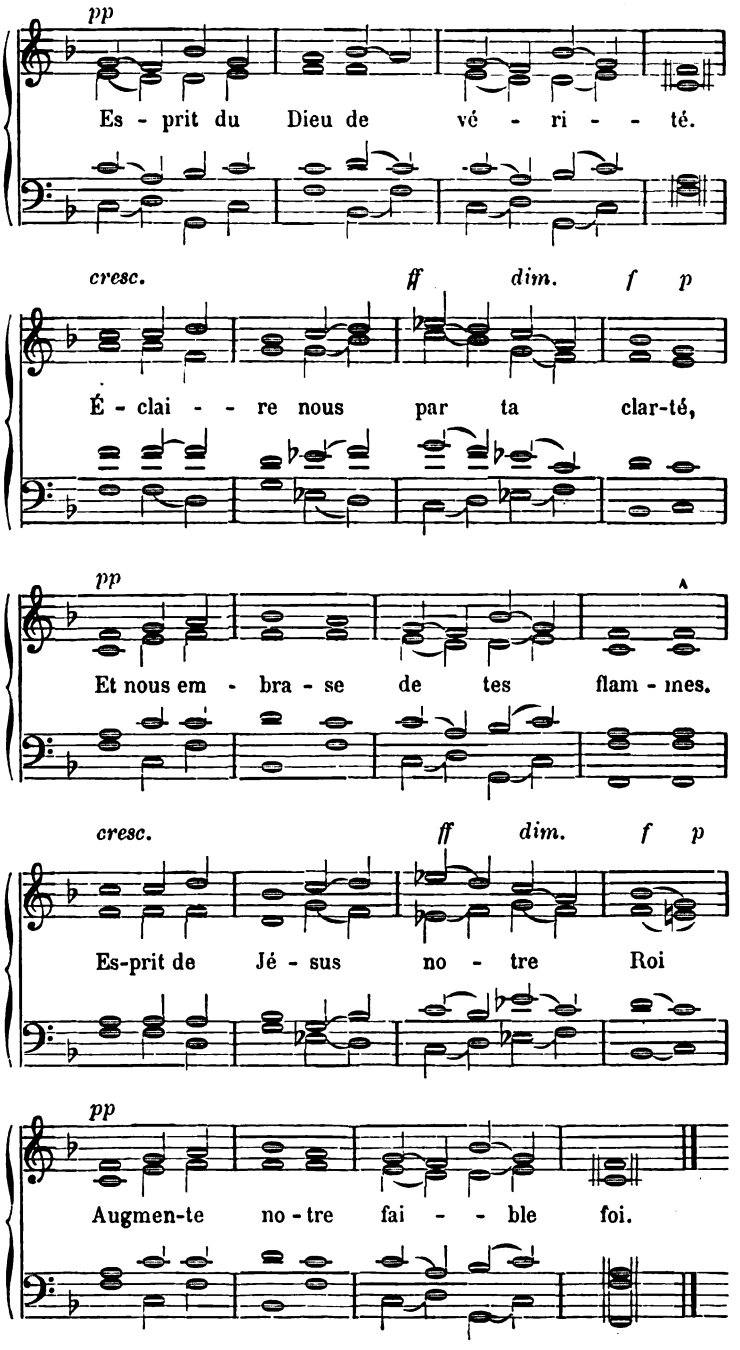
les confessent avec tout l'abandon de la foi, et où on reconnaît en même temps la précision du théologien, étaient bien propres à soutenir les Huguenots contre les dangers qu'ils devaient avoir à combattre. »

Digitized by Google

pour le beau cantique de Pictet : « Esprit saint, notre créateur » que celle qu'en donnent les *Cantiques populaires* de la mission Mac-All et qui est un des plus purs morceaux de musique religieuse du seizième siècle.

C'est un des *Laudi spirituali* de 1545. Nous proposons cette mélodie à l'adoption générale. La voici dans le style original, à quatre parties :

CANTIQUE DE BÉNÉDICT PICTET

Musique de 1545.

Digitized by Google

Digitized by Google

CHAPITRE XI

CÉSAR MALAN ET LES CHANTS DE SION

Le mouvement religieux qui marqua le commencement de ce siècle et eut son apogée vers 1830, donna naissance à deux recueils de cantiques, tous deux dus à des hommes éminents. Le premier de ces recueils est celui de M. Malan: les *Chants de Sion.* (1) Il n'en subsiste plus grand'chose aujourd'hui : à peine une douzaine de cantiques disséminés dans différents recueils, mais la personnalité de l'auteur, qui fut une des plus intéressantes figures de ce *Réveil* dont tant d'Églises sont nées, et le caractère de l'œuvre font aux *Chants de Sion* une place à part et non la moindre dans l'Histoire du cantique en France.

La première édition des Cantiques de Malan date de 1823 : c'était une petite brochure qui a disparu aujourd'hui et dont seuls les contemporains de l'auteur ont conservé quelque souvenir. Elle ne portait pas encore le titre de *Chants de Sion,* mais bien celui de *Cantiques chrétiens pour les dévotions domestiques,* et ne contenait que trente-cinq morceaux. Ces morceaux se retrouvent dans la dernière édition des *Chants de Sion* (nos 2, 3, 25, 56, 66, 84, 88, 98, 119, 121, 122, 123, 124, 136, 151, 155, 159, 180, 187, 195, 196, 200), sauf quatre (nos 3, 7, 8 et 34 de l'édition de 1823), qui n'ont reparu dans aucun des recueils subséquents. Elle fut bientôt suivie d'une édition

(1) César Malan père, est né à Genève en 1787, il y a juste un siècle, et mort en 1864.

Digitized by Google

in-4° gravée en musique, éditée à Paris et contenant soixante cantiques, sous ce titre : « Nouveaux cantiques chrétiens. » Le titre de *Chants de Sion* apparaît pour la première fois en tête d'une livraison de cinquante psaumes, avec musique parue en 1824, et suivie aussitôt d'une nouvelle édition de cinquante morceaux. L'édition de 1828 contenait deux cents cantiques, auxquels fut ajouté en 1832 un supplément de trente-quatre cantiques, puis de soixante-six en 1836 ; total trois cents cantiques. On voit avec quelle incroyable fécondité Malan produisait. Les deux dernières éditions sont celles de 1843 et de 1855. Toutes ces éditions sont sans musique. Celles qui en contiennent sont, outre l'édition des soixante chants, celle de 1826, publiée chez Pacini en quatre cahiers grand in-8°, contenant quarante cantiques, et enfin une édition de format oblong, lithographiée, contenant deux cent trente-quatre cantiques (1843).

Les éditions des *Chants de Sion* se succédèrent, on le voit, rapidement. Il en existerait, à notre connaissance, onze. On se les procure aujourd'hui assez difficilement, bien que leur valeur ne soit pas extrême. (1) Quand on parcourt ces

(1) Outre les différentes éditions des *Chants de Sion* Malan a publié en 1835 des *Cantiques pour le troisième jubilé de la Réformation à Genève*: la même année ont paru les *Vignettes parlantes* pour enfants et les *Chants d'Israël*, traduction en vers des Psaumes. En 1836 : *Nouvelles histoires et nouveaux chants*. En 1837 : *Soixante chants et chansons pieuses* pour les enfants, qui furent très populaires et chantés partout, même dans les écoles catholiques. Malan les composa en six semaines, à la demande de Mme Malan qui en avait besoin pour son école. Ce recueil eut quatre éditions dont la dernière, de 1853, contient 127 chants. En 1847 : *Hymnes et chants pieux ;* en 1848 : *Chants de la plaine d'Interlaken*, avec musique : et en 1853 : *Premiers chants*, sans

Digitized by Google

livres, qu'on trouve dans les bibliothèques publiques encore non coupés, on ne peut se défendre d'une impression de regret et de tristesse. Un demi-siècle a suffi pour effacer cette œuvre vraiment colossale, car Malan n'a pas composé moins d'un millier de cantiques, qu'il serait presque impossible de réunir actuellement, et dont il ne reste plus que quelques fragments, tous empreints d'une vive originalité, dont quelques-uns même sont de vrais chefs-d'œuvre. Si l'on voulait rechercher les causes de cette désuétude, on en trouverait peut-être deux : 1° l'apparition des *Chants chrétiens,* qui ne sont postérieurs que de douze ans aux premiers *Chants de Sion,* dont la variété et la richesse de composition musicale devaient forcément éclipser un recueil qui, pour les paroles et la musique, était l'œuvre d'un seul homme ; 2° la manière même dont surgirent les *Chants de Sion,* la facilité et l'abondance avec laquelle leur auteur les composa.

Les détails à cet égard sont des plus curieux. Malan faisait lui-même, nous l'avons dit, la musique de tous ses cantiques. Il la composait sans être un véritable compositeur : les airs lui venaient souvent de la façon la plus inopinée. Un jour, en voyageant, il marchait derrière un chariot dont l'essieu mal graissé faisait entendre une plaintive ritournelle : Malan fit de cette ritournelle une mélodie de cantique. Une autre fois, c'était le susurrement d'une bouilloire d'eau chauffant sur le feu qui lui inspirait un air. Il avait dans son cabinet un orgue sur lequel il

compter, en 1821, un poème : *Chant de paix*, qui, bien que très correctement écrit, était trop personnel pour pouvoir être beaucoup lu.

Digitized by Google

étudiait les mélodies qu'il faisait : il n'en jouait d'ailleurs qu'avec effort ; mais pour s'aider à trouver les notes indécises lorsqu'il était hors de chez lui, en voyage ou en promenade, il s'était fait fabriquer une sorte de boîte à musique avec clavier, qui le ravissait. — L'ignorance où se trouvait Malan de la partie technique de la musique l'empêchait de faire l'harmonie ou les accompagnements de ces chants ; ces accompagnements ont, pour la plupart, été faits par M. Wolf-Hauloch, ami de Malan, dont la propriété était contiguë à la sienne.

Tels étaient les procédés de composition de l'auteur des *Chants de Sion*. Quant à l'occasion à laquelle ces chants furent composés, Malan laissait à Dieu le soin de la faire naître. C'est ce qui explique que les tendances dogmatiques ou ecclésiastiques percent si peu dans ses vers. Les circonstances extérieures ou son état d'âme lui dictaient paroles et musique. Ainsi le beau cantique : « *C'est dans la paix que tu dois vivre...* » fut composé en réponse à une violente attaque du *Journal de Genève*, qui alors était l'organe radical. Un autre : « *Non, ce n'est pas mourir que d'aller vers son Dieu...* » fut composé à l'occasion de la mort d'un ami anglais qui demeurait à Genève. Malan fit aussitôt paroles et musique et les envoya par son fils, César, à la famille comme témoignage de condoléance.

Quand M. Auguste Rochat mourut à Rolle, c'était un dimanche après-midi : on n'avait alors ni chemins de fer ni télégraphes ; cependant, dès que Malan en fut informé, il se mit à l'œuvre, composa un cantique avec musique et envoya des exemplaires *imprimés* pour la cérémonie d'inhumation à Rolle, le mardi suivant.

Digitized by Google

Deux motifs peuvent expliquer cette prodigieuse fécondité : une inspiration indéniable, en premier lieu, et ensuite l'extrême compétence qu'avait Malan de la versification latine. On sent assez nettement cette influence quand on lit ses divers cantiques, dont quelques-uns sont vraiment admirables et subsisteront à côté de nos plus beaux psaumes. On a aussi de lui quelques poèmes de longue haleine, mais ils sont moins bien réussis que les cantiques. Le génie de Malan se déployait beaucoup plutôt dans les œuvres courtes qui naissaient spontanément sous sa plume. Il serait bien difficile de caractériser ce genre de poésie religieuse tout primesautier — si l'on peut ainsi dire — que créa Malan : il faudrait pour cela examiner en détail presque chacun de ses cantiques, ce serait un long mais intéressant travail, dont malheureusement nous devons nous abstenir pour ne pas sortir des limites que nous nous sommes assignées et qui sont celles de l'histoire et de la critique musicale. Mais quelqu'imparfaite et éphémère qu'ait été son œuvre, elle a eu le grand mérite d'avoir été la première (1) et d'être venue à point pour satisfaire aux aspirations de l'Église en une époque de crise.

« J'ai souvenance, nous écrit de Suisse un contemporain de Malan, combien ces cantiques étaient une source d'édification, pour les Chrétiens isolés et dans la lutte; ils valaient à eux seuls un manuel d'édification, parce que les

(1) Nous n'ignorons pas qu'il existait avant Malan quelques cantiques isolés, venus pour la plupart de l'étranger et réunis en de petits recueils devenus aujourd'hui introuvables, mais nous entendons que son œuvre fut la première grande œuvre française de chant sacré en dehors des psaumes, et après Pictet.

Digitized by Google

vérités qu'ils contiennent sont démontrées par des versets en citation au bas des pages.» (1)

Les *Chants de Sion* sont divisés en plusieurs parties traitant chacune d'un sujet spécial, et on peut dire aussi, presqu'en chapitres. La première partie a pour titre : *Objet de la foi* et pour subdivisions, sous forme de paragraphes, § 1 : La vérité donnée de Dieu.... publiée. § 2 : Le salut en Jésus-Christ. § 3 : Les privilèges de l'Église.

La seconde partie est intitulée : *Profession de la foi.*

La troisième : *Travaux de la foi.*

La quatrième : *Privilèges de la foi.*

La cinquième : *Gloire de la foi.* (2)

La musique des *Chants de Sion* est incontestablement empreinte d'une vive originalité. Elle est d'une facture simple et d'une harmonie facile. Mais elle est aussi atteinte des mêmes défauts de composition que nous avons signalés dans la poésie. Malan, n'étant ni un grand musicien ni un grand poète, mais avant tout un chrétien, tombe souvent dans des répétitions, dans une uniformité qui lasse

(1) C'est, en effet, une des caractéristiques des *Chants de Sion* d'être pour la plupart composés sur des paroles de l'Écriture-Sainte mentionnées en tête de chaque cantique.

(2) Il ne rentre point dans notre sujet de faire ici l'analyse ou la critique des paroles de Malan. Nous le regrettons d'autant plus qu'un jeune théologien, dans une récente monographie sur les cantiques qu'on nous communique à l'achèvement de ce travail, a cru s'acquitter de cette tâche en traitant, à réitérées reprises, de *patois de Canaan* toute la poésie de Malan, auquel il se charge de dire vertement son fait. Nous aurions été bien reconnaissants à l'auteur de vouloir bien nous expliquer en note le sens de son expression favorite qu'il trouve certainement plus commode d'employer que de définir, puisqu'elle le dispense d'examiner ce qu'il condamne avec tant de désinvolture.

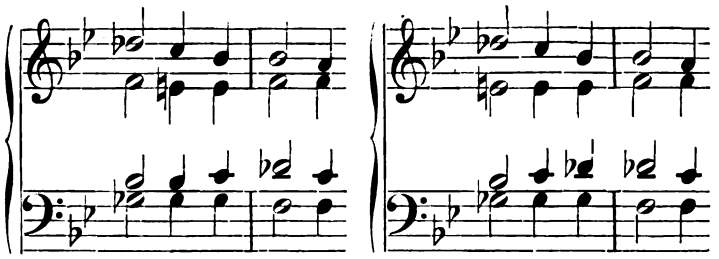
Digitized by Google

bientôt. Le prompt abandon de ses cantiques par ceux-là même qui les avaient le plus goûtés, en est une preuve évidente. Néanmoins il est un bon nombre des Chants de Sion qui, par leur beauté et par le souffle de vraie inspiration qui les anime, a triomphé de l'oubli où sont tombés la plupart des morceaux du recueil. Tels sont d'abord : *Saint des Saints... Du rocher de Jacob... C'est dans la paix...* et *Trois fois saint Jéhovah...* que nous retrouvons dans tous les recueils composés depuis leur apparition. Ce sont ces cantiques que nous étudierons tout d'abord; puis nous retrouvons également reproduits, mais dans une moindre proportion : *Saints messagers, hérauts de la justice... C'est toi, Jésus... Louez le nom de l'Éternel... Oui, cher Sauveur... Sur toi, Sauveur... Je viens, Seigneur... Agneau de Dieu...* Nous examinerons seulement le premier groupe de ces chants.

Saint des Saints... est certainement l'un des plus beaux morceaux de composition musicale et poétique de M. Malan. L'allure tout entière du cantique est empreinte d'un caractère de grandeur que les années et les crises de l'Église n'ont pu réussir à faire méconnaître et qui en fera longtemps encore un de nos chants les plus aimés. Il est en *si* ♭, mesure à quatre temps; le rythme net et court des deux premières mesures qui se reproduit dans les deux suivantes donne au cantique une allure ferme qui convient bien aux paroles. Si nous osions hasarder une comparaison qui ne nous paraît pourtant pas trop osée, nous dirions que le genre de musique de ce cantique se rapproche de la facture de Haydn. Parmi les heureux effets de ce morceau, nous signalerons l'introduction brusque du mode mineur

Digitized by Google

à la fin du premier et au troisième vers, avec retour dans le majeur par un simple accord de septième diminuée, et l'allure entraînante de la dernière phrase.

Ce cantique, qui s'est, par sa beauté, imposé à l'admiration de l'Église, a subi peu de modifications dans les différentes reproductions qu'on en a faites. Nous remarquerons seulement une seule et légère divergence entre les *Chants chrétiens* et les *Psaumes et Cantiques* à la quinzième mesure, premier temps.

Nous donnons, pour cette fois, raison aux *Psaumes et Cantiques*, qui corrigent par l'introduction du *mi* ♮, qui en réalité n'est ici qu'un *fa* ♭, la dissonance produite dans les *Chants chrétiens* par le *fa* naturel de la partie d'alto sonnant avec le *sol* ♭ de la basse. Mais, en revanche, il est préférable comme harmonie de maintenir, au quatrième temps, l'*ut* du ténor des *Chants chrétiens*, formant accord, septième de dominante, au lieu du *ré* ♭ des *Psaumes et Cantiques*.

Du Rocher de Jacob... est une œuvre d'un tout autre genre. On pourrait dire que la musique en est aussi dogmatique que la poésie. Elle n'est pas pour cela dépourvue de charme ni dénuée d'une réelle inspiration; mais elle n'a

Digitized by Google

pas le *trait* de la musique du cantique précédent. C'est cependant, et à juste titre, un de nos meilleurs cantiques. On y remarquera au dernier vers un souffle entraînant qui est une des caractéristiques de la musique de Malan. Comme critique, nous pourrions relever dans ce cantique une faute, non d'harmonie, mais de composition : il y a manque de parallélisme entre la seconde et la quatrième phrase musicale ; cette dernière devrait avoir une mesure de plus, composée de deux blanches. L'harmonie est aisée d'un bout à l'autre du morceau et n'a guère donné lieu à des changements en passant dans les différents recueils.

Nous avons déjà dit à quelle occasion fut composé « *C'est dans la paix que tu dois vivre* »... Ce cantique est certainement un des plus curieux de Malan : surtout au point de vue de la musique. Il roule tout entier sur quatre notes ou sur cinq en comptant la finale, et malgré le cercle restreint où la mélodie se meut, il n'est réellement pas dépourvu de charme. Loin de la taxer de monotone, nous trouvons dans le bercement de ce rythme excessivement simple quelque chose de suave : c'est un paysage baigné dans la douce et vaporeuse lumière d'un soleil d'automne. Et là encore la musique convient parfaitement aux nobles sentiments qu'expriment — parfois admirablement — les paroles. Qu'on nous permette encore une comparaison : la musique de « *C'est dans la paix* »... nous rappelle — sans que nous veuillons établir aucun parallèle — la Marche funèbre du *Saül* de Hændel. Le coloris musical est le même.

Le quatrième des cantiques de Malan que nous étudions à titre de spécimen, est : « *Trois fois saint Jéhovah...* »

Digitized by Google

C'est peut-être avec « *Saint des saints* » le plus beau de ceux qu'ait composés Malan. Il fut fait spécialement pour le recueil des *Chants chrétiens* que préparait alors M. H. Lutteroth. Nous y retrouvons les mêmes procédés de composition que nous avons surpris dans les trois autres et qui sont les mêmes dans presque tous les cantiques de Malan, phrases d'un rythme bref et marqué, parallélisme entre les quatre premières puis entre les deux suivantes, effet heureux au milieu du morceau dans le présent cantique, c'est une modulation à la tierce entre la partie d'alto et de ténor à la quinzième mesure et un crescendo marqué dans les dernières phrases des cantiques.

Telle est l'œuvre musicale de Malan. Pour n'être pas au-dessus de toute critique, elle a cependant été précieuse entre toutes, étant venue à point pour combler une lacune incontestable dans l'hymnologie de notre Église. Seule une douzaine de cantiques a survécu et mérite d'autant plus d'être conservée avec respect. Ceux qu'ont donnés les auteurs des *Chants chrétiens* et des *Psaumes et Cantiques* nous paraissent parfaitement choisis et nous sommes d'avis de les maintenir tous (1). Les cantiques de Malan ont une grande qualité qui se retrouve rarement ailleurs, c'est que la musique convient parfaitement aux paroles par la simple raison que toutes deux naissaient d'un seul jet et simultanément de l'inspiration du même homme. Aussi ces cantiques ne sauraient-ils être assez appréciés et respectés.

(1) Ce sont les nos 2, 13, 25, 39, 49, 57, 66, 70, 94, 95, 97, 161, 184. des *Chants Chrétiens*.

Digitized by Google

CHAPITRE XII

LES CHANTS CHRÉTIENS

Il nous reste enfin à parler du second et plus remarquable Recueil de cantiques de ce siècle, celui auquel, avec les *Chants de Sion* de Malan, les différents recueils de notre Église réformée ont fait le plus d'emprunts, nous voulons dire les *Chants chrétiens*.

Tout d'abord nous nous sentons pressé de témoigner ici de notre gratitude au vénérable auteur des *Chants chrétiens*, qui, avec une amabilité dont nous ne saurions assez le remercier, a bien voulu nous donner sur son œuvre tous les détails inédits que nous avions sollicité d'avoir.

Il n'est pas nécessaire d'insister longuement pour prouver que les *Chants chrétiens* sont de tous les recueils publiés jusqu'ici le plus beau et le plus riche. C'est là une affirmation qui n'est point contestée (1). Le fait que ce recueil fut composé d'une façon tout indépendante, c'est-à-dire en dehors des idées ecclésiastiques ou dogmatiques d'une Église particulière, qu'il contient une sélection des

(1) Hormis peut-être par M. O. Douen (et par le jeune théologien dont nous avons parlé, lequel copie textuellement la phrase de l'auteur de *Cl. Marot et le Psautier*) qui estime que les quelques psaumes que contiennent les *Chants chrétiens* sont ce qu'ils renferment de mieux. Nous nous étonnons d'une telle assertion sortie d'une telle plume, et nous nous permettons d'être de l'avis diamétralement opposé. Nous croyons que les psaumes que donnent les *Chants chrétiens*, avec leur mesure et leur harmonie moderne, sont peut-être ce qu'il y a de plus à critiquer dans le volume.

Digitized by Google

plus beaux morceaux de l'hymnologie ancienne et moderne, que la musique a été transcrite et revue par une des personnes les plus foncièrement musiciennes qui se soient occupées de chant sacré, ce qui n'est pas le cas pour la plupart des autres recueils, assure aux *Chants chrétiens* une supériorité, nous le répétons, incontestable. Depuis 1834, date de son apparition, les éditions s'en sont succédé nombreuses.

Il est, on le conçoit, difficile d'analyser en détail une œuvre composée d'éléments aussi différents. Ce serait un long travail que nos limites ne nous permettent pas d'entreprendre. Nous examinerons seulement pour la musique et les paroles les principales sources mises à contribution pour la composition des *Chants chrétiens*.

Pour suivre un ordre chronologique, les *Chants chrétiens* contiennent d'abord 12 psaumes y compris le cantique de Siméon (1). Ces psaumes sont malheureusement très altérés et sauf un (le ps. 34, n° 95, paroles et musique de Malan), plutôt en mal qu'en bien. Les paroles ont été retouchées, et surtout les airs. On a substitué à la belle musique de Goudimel ou de Bourgeois des airs allemands qui ne conviennent nullement. Nous demandons instamment pour les futures éditions, un retour à l'original.

Il y a ensuite 7 cantiques de Corneille n^{os} 84, 92, 126, 135, 140, 154, 158) et 2 de Racine (n^{os} 130 et 136). Les deux premiers : *O Dieu de vérité pour qui seul je soupire..*, *Parle, parle Seigneur ton serviteur écoute...* sont deux purs

(1) Ce sont les psaumes : 3 (n° 88) 25 (n° 71) 27 (n° 13) 34 (n° 95) 42 (n° 27) 84 (n° 7) 86 (n° 45) 92 (n° 90) 103 (n° 55) 116 (n° 33) et 138 (n° 81).

Digitized by Google

chefs-d'œuvre pour les paroles et la musique. Cette dernière a été composée pour les *Chants chrétiens* par M. Bost père. Elle est donc originale à ce seul détail près, que Bost l'avait donnée à 3 parties, et qu'on l'a complétée en y ajoutant la partie de ténor. M. Élisée Bost a bien voulu nous écrire à ce sujet que la musique n'avait point été modifiée. Quant aux autres cantiques de Corneille, ils nous paraissent moins heureusement choisis et comme paroles et comme musique. Aussi n'ont-ils pas réussi à pénétrer dans l'usage ecclésiastique qui, en somme, est le meilleur juge de la valeur d'un cantique. Ces cantiques de Corneille sont tirés de sa traduction en vers de l'*Imitation de Jésus-Christ* et des prières qui y sont intercalées. Nous ne sommes d'avis de maintenir que les deux que nous avons signalés. Un seul des cantiques de Racine nous paraît digne de subsister, c'est le n° 136 qui est une belle traduction en vers de 1 Cor. XIII.

Viennent ensuite 6 cantiques de Bénédict Pictet, les nos 35, 64, 151, 178, 182, 183.

Nous avons déjà dit ce que nous pensions de la musique du n° 35 qui ne nous paraît pas pouvoir convenir aux paroles : la musique du 64 est originale; pour le 151 nous avons plus haut donné celle qui paraissait le mieux convenir. Quant aux trois autres cantiques, qui dans les *Chants chrétiens* n'ont pas de musique, il suffit d'y laisser celle que Pictet avait lui-même choisie parmi les airs des psaumes. Nous trouvons encore dans les *Chants chrétiens* 15 cantiques de Vinet : ce sont les nos 1, 3, 4, 34, 37, 59, 63, 76, 116, 137, 169, 177, 186, 192, 199. Plusieurs de ces cantiques sont originaux; d'autres, le 76 par exemple,

Digitized by Google

sont traduits de l'anglais. Ils ont paru d'abord dans le *Semeur*, puis ont été aussitôt mis en musique dans les *Chants chrétiens*. On en retrouve aussi dans le Recueil des psaumes et cantiques de l'Église libre du canton de Vaud. Les idées exprimées par ces cantiques sont plus belles et plus majestueuses que la forme qui les revêt. C'est un phénomène un peu incompréhensible chez un écrivain de la valeur de Vinet. On sent l'effort dans ces vers. M. Charles Chatelanat dit des cantiques de Vinet : « Son âme débordait tellement de sentiments généreux qu'on s'étonne de ne pas voir jaillir le vers plus rapide, plus ailé. Cet homme aux impressions aussi vives que profondes ne savait-il les communiquer qu'au travers du voile de la réflexion philosophique? Pourquoi l'image, chez lui, fait-elle trop souvent place à l'antithèse? »

Peut-être ce jugement est-il un peu excessif, car nous trouvons beaucoup d'images dans les cantiques de Vinet, il suffit de citer les premiers vers du cantique si connu (n° 1 des *Ch. ch.*) :

Ainsi que d'une lyre
Un accord échappé
Rapidement expire
Dans l'air qui l'a frappé,
De même chaque année,
Prompte à s'évanouir,
N'est pour l'âme étonnée
Qu'un nom, qu'un souvenir.

Quant à la musique que les *Chants chrétiens* ont mise aux paroles de Vinet, elle ne nous paraît pas toujours heureusement choisie. Sur les 15 cantiques il n'en est que 7 qui se chantent couramment. Ce sont les nos 1, 3, 4, 34,

Digitized by Google

63, 76, 137. Les autres airs sont peu intéressants : et nous le regrettons vivement, car nous voudrions voir maintenus ou introduits dans l'usage ces quinze cantiques de Vinet.

Un appoint précieux a été fourni aux *Chants chrétiens* par les *Chants de Sion*. Nous en retrouvons treize des meilleurs : nos 2, 13, 25, 57, 66, 70, 94, 95, 97, 161, 184, plus les nos 39 et 49, spécialement composés pour les *Chants chrétiens*. Ces cantiques sont tous excellents, et l'attachement qu'a pour eux l'Église en fait foi. Pour les nos 2, 13 et 94 on a substitué à la musique de Malan des morceaux de Weber, Haydn et Hændel. Sauf pour le 94, ce choix ne nous paraît pas heureux. La musique du 2 : « *L'Éternel seul est Seigneur* »..., est l'*Andante* d'un quatuor dont on a été contraint de défigurer le mouvement pour en faire un cantique. Elle a malheureusement déjà passé dans l'usage ecclésiastique, mais son seul mérite est d'être fort simple. La musique du no 13 est peu intéressante. Le no 94, au contraire, est un chef-d'œuvre. Il suffit d'ailleurs qu'il soit signé de Hændel.

Nous rencontrons aussi dans les *Chants chrétiens* un cantique de Félix Neff, le no 58. La musique, sans avoir rien de très remarquable, est déjà consacrée. Nous y ferons une seule critique, c'est l'absence d'un point d'orgue au premier temps de l'avant-dernière mesure, nécessaire pour le parallélisme avec les deux phrases précédentes.

Arrivons enfin à l'œuvre capitale des *Chants chrétiens*, à celle à laquelle la personnalité même des auteurs donne un caractère tout particulièrement remarquable, nous voulons parler des cantiques de M. H. Lutteroth pour les paroles et de Mme H. Lutteroth pour la musique.

Digitized by Google

Les premiers sont au nombre de quarante-quatre. Ce sont les nos 10, 11, 14, 20, 21, 23, 40, 41, 42, 46, 48, 54, 69, 73, 74, 78, 79, 85, 87, 90, 100, 104, 105, 107, 108, 111, 114, 118, 122, 124, 131, 134, 139, 142, 143, 146, 147, 148, 150, 165, 187, 188, 196, 200.

On comprendra que nous nous abstenions d'analyser ici ces cantiques. De notre part, en effet, toute critique envers l'auteur serait une outrecuidance, et tout éloge une naïveté. (1) Pour apprécier l'œuvre de M. H. Lutteroth, il nous suffira de désigner plus explicitement quelques-uns de ces cantiques, que tous savent par cœur et qui se retrouvent dans tous les recueils postérieurs aux *Chants chrétiens*. Nous citerons :

Souvent Seigneur en sa détresse... (no 10), dont la musique est de Bost.

(1) De tels scrupules ne sont pas pour arrêter le jeune critique que nous avons déjà cité, M. Atger, qui au contraire déclare que le cantique 73 n'est qu'une dissertation parfois incompréhensible. « Ainsi, dit-il, qu'est-ce que « monter à Béthel » et « garder le cœur autant que l'autel? »

L'homme offense
S'il encense
Sans rechercher l'Esprit Saint

« Quelle idée ! — de plus :

Ta louange
Chère à l'ange
Est la gloire des pécheurs.

« A quel ange? n'est-ce pas pour la rime seule? »

Tout au plus concède-t-il qu'il y a « quelques bons cantiques, mais les mauvais y sont cependant plus largement représentés, et malgré toutes les imperfections, c'est encore le meilleur qui ait paru jusqu'à présent. Tous les recueils suivants viendront puiser à cette source. »

Il est bien regrettable que ce critique des *Chants chrétiens* n'ait pas su y puiser un peu plus de modération.

Digitized by Google

C'est un rempart que notre Dieu... (n° 14). Nous avons dit plus haut — avant même d'en connaître l'auteur — ce que nous en pensions.

C'est moi, c'est moi qui vous console... (n° 20), dont la musique est magnifique, mais d'un mouvement trop vif; elle n'est pas de M. Lutteroth mais de l'auteur du *Septuor*, de Beethoven.

Il vient, il vient, c'est notre Rédempteur... (n° 23) avec la musique si majestueuse qui l'accompagne.

Tu parais, ô Jésus... (n° 46).

Écoutez tous une bonne nouvelle... (n° 54). Nous estimons que la musique des Cantiques populaires de M. Mac-All sur ces paroles est mieux adaptée que celle des *Chants chrétiens*, toute belle soit-elle.

Quant à l'œuvre musicale de M^me^ H. Lutteroth, nous sommes plus à l'aise pour en parler, car nous ne sachions pas qu'elle ait jamais rencontré des détracteurs. Cette œuvre ne se réduit pas aux dix cantiques signés H. L. ou Heinrich Roth (1), M^me^ Lutteroth a choisi et a adapté la plupart des airs sous lesquels sont aujourd'hui connus et aimés un grand nombre de cantiques qui jusqu'alors n'avaient jamais été chantés. Il est une seule critique qu'au nom d'une expérience de dix années déjà nous nous permettrons d'adresser à ce travail. M^me^ H. L. a peut-être un peu trop cédé à la tentation — que nous comprenons bien aisément — d'adapter à ces cantiques de la musique de grands maîtres, qui ne convient pas toujours

(1) C'est par un excès de modestie, bien rare, il faut l'avouer, chez les grands musiciens que M^me^ H. Lutteroth a inscrit sous ce pseudonyme la plupart de ses compositions.

Digitized by Google

à la majesté du chant sacré, surtout à cause du défaut presque total d'éducation musicale chez la plupart de nos fidèles. Nous citerons entre autres le n 36 : « *Dieu fort et grand, tu vois toute ma vie* »... qui est un admirable *minuetto* de Beethoven, mais que nous n'avons entendu exécuter convenablement dans aucune église, car il est nécessaire que les quatre parties y soient représentées et que le mouvement y soit conservé, ce qui ne s'est encore, nous croyons pouvoir l'affirmer, jamais rencontré. Nous en dirions tout autant du n° 69, un *scherzo* de Haydn, et de quelques autres.

Quant à l'œuvre originale de M^me^ H. L., elle contient plusieurs morceaux absolument admirables et dont l'usage ecclésiastique a consacré la valeur. Nous citerons particulièrement le cantique de Vendredi-Saint : « *Sous ton voile d'ignominie* »... dont la musique est toute frémissante du drame de Gethsémané, le beau cantique de Pâques n° 402, le n° 86, qui est peut-être le plus superbe de tous, le n° 110, etc...

Ajoutons encore que les *Chants chrétiens* contiennent d'excellents morceaux de Bost, dont le beau talent se prêtait plutôt à l'envergure de la cantate. Il a spécialement composé le cantique 122, dont la musique est magistrale, sur les paroles de M. H. Lutteroth ; il paraît même, nous écrit M. Élisée Bost, que trouvant un peu large et hardie la dogmatique de ce cantique, il écrivit à l'auteur : « J'ai mis votre *manifeste* en musique. »

De Bost sont aussi les cantiques 10, 19, 76, dont l'air ne vaut pas, il faut l'avouer, celui de Paer, 84, 92, 122, qui sont tous les trois des chefs-d'œuvre, et le 140^e^. La

Digitized by Google

musique de Bost est d'une facture plus large et plus aisée que celle de Malan, et le talent acquis, la connaissance de l'harmonie, y soutiennent l'admirable don naturel ; ce qui nous frappe particulièrement chez lui, c'est l'exactitude avec laquelle la mélodie revêt l'expression des paroles. Les cantiques 84, 92, 122 en sont une preuve éclatante.

Il est impossible de citer tous les auteurs qui ont signé quelques cantiques des *Chants chrétiens,* ils sont en grand nombre ; la vieille musique allemande des seizième et dix-septième siècles a fourni le plus fort contingent ; des emprunts ont aussi été faits à des recueils antérieurs, dont nous avons parlé plus haut, celui de Francfort entre autres.

En résumé, les *Chants chrétiens* sont le plus remarquable et le plus riche de nos recueils, et c'est là que sont venus puiser tous les autres. C'est ce qui nous dispense d'analyser les *Psaumes et Cantiques*, qui ne renferment aucune œuvre originale : pour la première partie, ils ne contiennent que les psaumes de Marot et de Th. de Bèze, avec une harmonie et même une mélodie impudemment défigurée, et pour la seconde partie les sources principales sont les *Chants chrétiens*, les *Chants de Sion*, quelques cantiques du Recueil de Francfort, et quelques autres assez rares, empruntés aux recueils d'Églises particulières. Avec quelques puissantes modifications, ce recueil pourrait être le meilleur de tous, et c'est lui qui se rapproche du recueil-type que nous désirons et en vue duquel nous avons fait ce travail.

Ce que nous avons dit des *Psaumes et Cantiques* s'applique aux recueils des Consistoires de Lyon, de Tonneins,

Digitized by Google

de Bordeaux, de Castres, d'Orléans, de Nantes, de Nîmes[1], qu'il serait oiseux et monotone d'examiner ici. Celui de Lyon, que nous avons plus particulièrement étudié, nous paraît — soit dit en passant — le mieux fait de tous pour les paroles et la musique. Il est d'ailleurs dû aux soins d'un homme des plus compétents en la matière, M. Æschimann père.

CHAPITRE XIII

CONCLUSION

Nos conclusions seront brèves. Elles découlent logiquement de ce que nous avons dit au cours de ces différents chapitres. — Il est incontestable que notre chant sacré se traîne actuellement dans une langueur désespérante. Nous croyons avoir montré que des causes diverses ont contribué à ce triste état de choses. Ces causes sont au nombre de trois.

1° On n'a d'abord point assez relevé en ce siècle l'importance du chant dans nos églises. Des préoccupations dogmatiques ou ecclésiastiques ont fait perdre de vue ce point essentiel de notre culte protestant. Il est temps que *tous* les pasteurs prennent à cœur cette œuvre de relèvement du chant dans leurs églises respectives, et que pour cela ils y soient formés en temps utile. Une étude sommaire mais

(1) Sans parler du beau recueil de M. Bersier, qui n'est malheureusement guère sorti, que nous sachions, de l'église de l'Étoile, à Paris.

Digitized by Google

suffisante du solfège et de la musique ne nous paraît pas devoir être beaucoup plus ardue ou moins utile que celle de l'hébreu. Si, d'après Schleiermacher, la théologie a pour but de servir l'Église, quel service plus direct pourrait-elle lui rendre que de la former à chanter ?

2° La multiplicité et les incompréhensibles divergences de nos recueils de cantiques sont un des ennemis les plus évidents de notre chant sacré, ennemi qu'il est de notre devoir de combattre dans la plus large mesure.

3° On a beaucoup trop sacrifié au préjugé du chant à l'unisson, qui n'est pas, nous croyons aussi l'avoir montré, la forme de chant traditionnelle qui convienne à notre culte.

Nous réclamons donc instamment qu'il existe pour l'hymnologie de même que pour nos Saintes Écritures un *Canon,* avec cette différence que ce canon doit être un canon ouvert auquel l'Église ajoutera au cours des siècles les chants qui ont été déclarés le plus propres à son édification. Ces chants, une fois admis dans le canon, ne pourront subir aucune retouche ou modification : ils seront la propriété littéraire et musicale de l'Église et aucun éditeur de recueil n'aura le droit de les emprunter sans son consentement et surtout sans la réserve expresse de n'en modifier ni les paroles ni la musique. — Ces chants seront écrits à quatre parties, d'une harmonie aussi simple que possible et leur caractère devra toujours être conforme à la dignité de l'Église et du culte. Nous ne croyons devoir préconiser, ni proposer comme modèles le superbe choral allemand ou l'agréable plain-chant anglais : nous pensons

Digitized by Google

que la musique sacrée de l'Église protestante française doit conserver son caractère français (1).

Pour les paroles, qui ne rentrent pas directement dans l'objet de notre étude, nous croyons qu'elles doivent surtout être dictées par des sentiments de piété et d'édification et qu'elles ne doivent exprimer que le moins possible des idées dogmatiques ou des conceptions particulières. Toutefois ces réserves s'appliqueront plutôt à l'avenir qu'au présent, car la majeure partie de nos cantiques actuels est entachée de ce défaut. Nous estimons cependant qu'il faut conserver ces cantiques dans leur forme la plus originale qu'on puisse retrouver, car ils sont des monuments d'un passé glorieux. Il est infiniment plus difficile de composer de bonnes paroles qu'une belle musique. Nous pensons que, dans une certaine mesure, les qualités de l'une peuvent couvrir l'imperfection des autres. Nous demandons enfin qu'on chante davantage dans nos églises, imitant l'excellent exemple des églises de la Confession d'Augsbourg, et qu'on y chante nos vieux psaumes dans une plus large mesure. C'est une assertion vide de sens que de dire que les psaumes sont inférieurs ou supérieurs aux cantiques: ils sont simplement les témoins d'un autre âge et à ce seul titre, au nom même des vivants souvenirs qui s'y rattachent, ils ont droit à tout notre respect.

Le recueil-type ou le canon que nous réclamons comme une des plus impérieuses nécessités de l'heure présente, contiendrait donc aujourd'hui :

(1) Nous n'entendons pas par là, il va sans dire, exclure tout emprunt à l'Allemagne ou à l'Angleterre.

663625 A

Digitized by Google

1° Les 150 psaumes de Marot et Th. de Bèze, avec l'harmonie originale la plus simple de Bourgeois, G. Franc ou Goudimel, telle que l'a retrouvée ou reconstituée M. O. Douen, dans son beau travail.

2° Le cantique de Siméon et les autres pièces contemporaines des psaumes, plus le Choral de Luther de 1530 avec la mélodie que nous avons reproduite d'après l'original récemment retrouvé et l'harmonie que nous avons reconstituée; on pourra donner aussi celle de Sébastien Bach que nous admettrions seule si la mélodie était conforme à l'original.

3° Les cantiques ou un choix des cantiques de Bénédict Pictet avec les mélodies des psaumes que l'auteur avait choisies, ou pour celles qui n'en ont pas, des pièces anciennes de chant sacré, du même style comme celle dont nous avons donné la musique.

4° Un choix des cantiques de Malan avec les mélodies originales.

5° Les principaux cantiques de Bost père.

6° Un choix des cantiques les plus usités des *Chants chrétiens* et de tels autres recueils.

7° Quelques pièces de plus longue haleine pour les principales fêtes de l'année, tirées des belles cantates de Bost, père et fils, et des œuvres des grands maîtres, Séb. Bach entre autres.

Ce recueil pourrait être avantageusement précédé d'une courte et claire esquisse historique de notre chant sacré,

Digitized by Google

pour la musique et pour les paroles, dans le but d'intéresser les fidèles au relèvement et à la prospérité de l'hymnologie protestante.

Tels sont nos vœux, dictés par les besoins pressants de l'Église. Puisse cette étude sommaire, dans laquelle nous avons eu sans cesse devant les yeux le but pratique que nous poursuivons et que nous espérons atteindre en un ouvrage plus étendu, n'être pas, malgré des imperfections dont l'auteur a plus conscience que personne, stérile pour ceux qui pourront la lire et pour celui qui l'a tracée !

Strasbourg, typ. de G. Fischbach. — 3511.

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

LIBRAIRIE FISCHBACHER, 33, rue de Seine, à PARIS

EXTRAIT DU CATALOGUE

CHOIX DE PSAUMES harmonisés par GOUDIMEL. 1 vol. gr. in-8°. . 3 fr.

CLÉMENT MAROT ET LE PSAUTIER HUGUENOT. — Étude historique, littéraire, musicale et bibliographique contenant les mélodies primitives des Psaumes et des spécimens d'harmonie de Clément Jannequin, Bourgeois, J. Louis, Jambe-de-Fer, Goudimel, Crassot, Claudin le Jeune, Mareschall, Sweelinck, Stobée, etc., par O. DOUEN. 2 vol. gr. in-8° jésus; au lieu de 60 fr. . . . . 20 fr.

CHANTS CHRÉTIENS (à 4 voix). 1 vol. in-12. . . . . 3 fr.

LE CHANSONNIER HUGUENOT DU 16e SIÈCLE. — I Chants religieux. — II Chants polémiques. — III Chants de guerre. — IV Chants de martyre. 2 vol. in-16, publiés avec une préface et suivis d'une bibliographie de la Chanson protestante, par H. L. BORDIER . . . . . 20 fr.

COMPLAINCTE ET CANTIQUES DE L'ÉGLISE FIDÈLE sur la persecution faicte à ses enfans dans le royaulme de France l'an 1551. — In-16 réimprimé en caractères de civilité, par J. G. FICK . . . . . 1 fr. 50

CANTATE DE LA RÉFORMATION *(Ein' feste Burg ist unser Gott)*, par JEAN-SÉBASTIEN BACH. Traduction en vers français, par MAURICE BOUCHOR, réduction pour piano, par CH. LENEPVEU. Gr. in-8° . . . . . 5 fr.

LE PSAUME XC mis en musique, pour chœur à 4 voix, par ÉLISÉE BOST. In-4° . . . . . 1 fr. 50

MÉLODIES ET CHANTS RELIGIEUX, par ÉLISÉE BOST. In-4° . . . 2 fr.

LE PSAUME CXXXVII mis en musique pour chœur à 4 voix, par ÉLISÉE BOST. In-4° . . . . . 1 fr.

L'ORAISON DOMINICALE ET LA BÉNÉDICTION mises en musique pour chœur à 4 voix, par ÉLISÉE BOST. In-4°. . . . . 1 fr. 50

LA COMPLAINTE DE L'ÉGLISE AFFLIGÉE mise en musique pour chœur à 4 voix, par ÉLISÉE BOST. In-4° . . . . . 1 fr.

LE PSAUME CXXXIX mis en musique pour chœur à 4 voix, par ÉLISÉE BOST. In-4°. . . . . 1 fr. 50

CHŒURS ET CANTIQUES CHRÉTIENS mis en musique, par A. BOST, père. — Nouvelle édition revue et corrigée. . . . . 6 fr.

JEAN CAULERY ET SES CHANSONS SPIRITUELLES (16e siècle), par GEORGES BECKER. Notice bibliographique, publiée avec la musique d'une chanson. Plaquette in-18, tirée à 100 exemplaires 1880. . . . . 4 fr.

EUSTORG DE BEAULIEU, poète et musicien (16e siècle), par GEORGES BECKER. Notice biographique et bibliographique, publiée avec la musique de deux chansons. Plaquette in-18, tirée à 100 exemplaires 1880 . 4 fr.

GUILLAUME GUÉROULT et ses chansons spirituelles (16e siècle), par GEORGES BECKER. Notice biographique et bibliographique, publiée avec la musique de deux chansons. Plaquette in-18, tirée à 100 exemplaires 1880 . . . . . 4 fr.

HUBERT WÆLRANT ET SES PSAUMES (16e siècle), par GEORGES BECKER. Notice biographique et bibliographique publiée avec la musique d'un psaume. Plaquette in-18, tirée à 100 exemplaires. 1881. . . . . 4 fr.

ANNALES DE JEHAN ET ESTIENNE FERRIER, menestriers en la cité de Genève, escriptes en icelle (15e siècle), par GEORGES BECKER. Plaquette in-18, tirée à 100 exemplaires. 1881 . . . . . 3 fr.

HISTOIRE DE LA MUSIQUE MODERNE ET DES MUSICIENS CÉLÈBRES en Italie, en Allemagne et en France depuis l'ère chrétienne jusqu'à nos jours, par F. MARCILLAC. 1 vol. in-12 . . . . . 3 fr. 50

UN MAITRE DEUX FOIS CENTENAIRE. — Étude sur J.-S. BACH, par WILLIAM CART. (1685-1750). 1 vol. in-12 . . . . . 3 fr. 50

Strasbourg, typ. de G. Fischbach. — 354.

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

JUN 1 - 1933

Digitized by Google